

الفنون الشعبية



العددان ٧٩ - ٨٠
يوليو - ديسمبر
٢٠٠٨





الفنون الشعبية

العدد ٧٩ / ٨٠

يوليو - ديسمبر

٢٠٠٨

مجلة علمية محكمة

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥

عبد الحميد يونس

وأشرف عليها فنياً

عبد السلام الشريف

رئيس مجلس إدارة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ناصر الأنصارى

رئيس مجلس إدارة

الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية

ورئيس التحرير

أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير

صفوت كمال

مدير التحرير

حسن سرور

المشرف الفني

نجوى شلبى

سكرتيرة التحرير

دعاء مصطفى كامل

محمد حسن عبد الحافظ

مجلس التحرير

أحمد أبوزيد

أحمد شمس الدين الحجاجى

أسعد تديس

عبد الحميد حواس

عبد الرحمن الشافعى

عصمت يحيى

على عبد الله خليفة

محمد محمود الجوهري

مصطفى الرزاز

نوال المسيرى



♦ هذا العدد

التحرير

♦ الدراسات:

١١ تأثر الارتجال بالتراث الموسيقى وأملحى

تيمور أحمد يوسف

ملاحم التغيير فى بعض آلات الموسيقى

٢٣ الشعبية المصرية

محمد شيانة

٣٩ الشعر الشعبي وفن الواو

عبد الستار سليم

٦١ سيرة بنى هلال: الشفوية ودرس الاختلاف

محمد حسن عبد الحافظ

استلهم أسطورة إيزيس وأوديس فى

٩٣ المسرح المصرى المعاصر (٢)

عبد الفتى دارد

١١١ الأفكار الشعبية بوصفها وحدات رؤى العالم

تأليف: آلان دنيس

ترجمة: محمد بهنسى

♦ مكتبة الفنون الشعبية:

١٢٣ النساء فى أمثال الشعوب

عرض وتحليل: صفوت كمال

من ذاكرة الفولكلور (٧)

١٢٥ محمد لطفي جمعة (١٨٨٦-١٩٥٣)

إعداد: نبيل فرج

موسوعة الحرف التقليدية والدور الحضارى

١٣٣ المصرى

عرض وتعليق: طلعت رضوان

♦ النصوص:

١٣٧ تميم مسلسل من محافظة أسوان

جمع وتديين: جمال عدوى

١٤١ البوشان

جمع وتديين: حسونة فحى

١٤٥ حواديت من أجا

جمع وتديين: محمد أبو النعلا



• الأسعار فى البلاد العربية:

سوريا ١٥٠ ليرة، لبنان ٣٥٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار، الكويت ٧,٥٠٠ دينار، السعودية ١٠ ريال، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠ درهماً، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريال، سلطنة عمان ١,٢٥٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

• الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (٤ أعداد) مضافاً إليها مصاريف البريد ٣٠ جنيهاً، وترسل الاشتراكات بحواله بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

• الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولاراً

أوروبا: ١٦ دولاراً

أمريكا وكندا: ٢٠ دولاراً

مضافاً إليها مصاريف البريد.

• المراسلات:

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كوريش النيل

• رملة بلاق • القاهرة.

• تليفون: ٢٥٧٧٥٠٠٠ - ٢٥٧٧٥١٠٩ - ٢٥٧٧٥٣٧١

• البريد الإلكتروني:

alfununalshaabia@hotmail.com

• تنويه:

• الآراء الواردة فى المواد المنشورة تعبر عن رأى أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.

• يخضع ترتيب المواد داخل المجلة لاعتبارات فنية.

• الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد سواء نشرت أو لم تنشر.

• المراسلات الواردة للمجلة باسم مدير التحرير.

♦ جولة الفنون الشعبية :

الشفافية والمنطوق والكتابة - ملتقى دولي

عالم قضايا وطنية ١٥١

مصطفى جاد

مولد البساطوي - رصد لمظاهر الاحتفال ١٦١

أحمد أبو خديجر

داية ومناشلة (٢) ١٦٥

مقابلة أجرتها: صفاء عبد الملمع

This issue ♦ ١٧٤

محمد الجندى

لوحات العدد

للننان: طه القرنى

فنان مصري من مواليد محافظة أسيوط عام ١٩٦٥ م. تخرج في كلية الفنون الجميلة، قسم ديكور مسرحي، جامعة حلوان ١٩٨٩ م. تخصص في التصوير وحصل على الماجستير والدكتوراه. يعمل بالتدريس بجانب عمله مصمماً للديكور. نشأ في حي العمرانية بالجيزة والذي يعتبره مدرسته الأولى وموجهه إلى الاهتمام بدنيا الشعبيات المصرية الزاخرة بالتفاصيل والأنماط البشرية، فرصد الموالد والأسواق وأماكن التفاعل الشعبية الأخرى. أقام الكثير من المعارض منها: دار الأوبرا ١٩٨٩، رياش ١٩٩٠، أرابيسك ١٩٩٤، أنيليه القاهرة ١٩٩٨، مركز الجزيرة ٢٠٠٠، جدارية سوق الجمعة (دار الأوبرا ٢٠٠٧)، جدارية المولد (الهناجر ٢٠٠٨). يهدف في أعماله إلى مد جسور التواصل بين الجمهور الواسع ومدارس الفن التشكيلي بالإضافة إلى رصد عوالم المهمشين والبسطاء. دخلت جداريته سوق الجمعة، موسوعة جينيس للأرقام القياسية حيث يبلغ عرضها ٢٣ متراً وارتفاعها ١٤٠ سم وتعكس تفاصيل الحياة بإحدى أشهر الأسواق بالقاهرة - سوق الجمعة - بحي السيدة عائشة، جنوب القاهرة.

السكرتارية الفنية

شيماء موسى سالم

عزة طلبة جمال

هند طه عبد ربه

المراجعة اللغوية

أحمد بهي الدين أحمد

أحمد عبد المقصود

مروان حماد أحمد

التنفيذ

سمير خليل

عصام إبراهيم

صورات الغلاف:

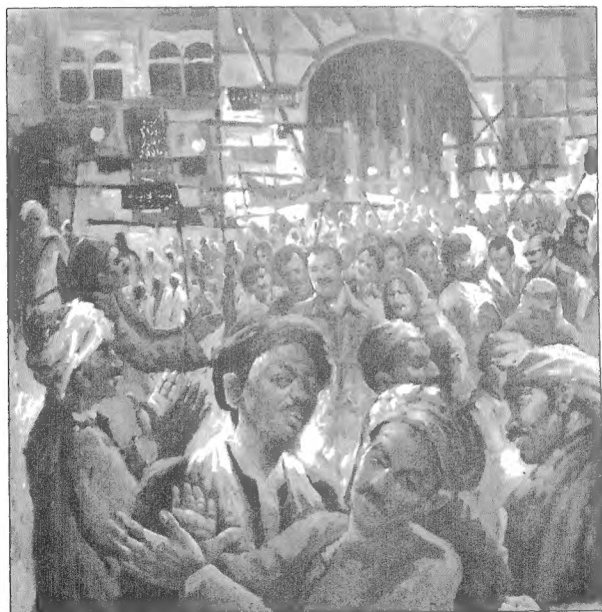
الأمامي: من جدارية المولد.

الخلقي: من جدارية سوق الجمعة.

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع: ٦٢٨٣ / ١٩٨٨







هذا العدد

نستهل هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية بدراسة تيمور أحمد يوسف حول "تأثر الارتجال بالتراث الموسيقى والمحلى"، وهو العنوان الذى يمثل المحور الرئيسى لمهرجان الموسيقى العربية السابع عشر، بوصف الارتجال الموسيقى أحد أهم أنواع الإبداع المرتبط بشخصية المبدع وحياته وخبراته الذاتية، حيث تشكل المؤثرات الفنية والاجتماعية والسياسية التى تحيط بالمجتمع دوراً فعالاً فى تكوينه، مما يشكل سبباً فى إرساء بعض القواعد الفنية التقنية والتعبيرية لديه. وينقسم البحث إلى جانبين؛ الأول نظرى، ويحتوى على أبعاد تخص الجانب القارىضى بقون الارتجال على الصعيد العالمى، وإبراز أهم التطورات الفنية الخاصة بها، والتعرف على الأسس والتقنيات التى أسهمت فى تطور أساليب الأداء فى التراث الموسيقى بشكل عام، والمحلى بشكل خاص. أما الثانى فعلمى، ويحتوى على تعريف ببعض رواد الارتجال فى الغناء العربى والعزف المنفرد، وفيه يقدم تيمور أحمد يوسف بعض صور الارتجال موضعاً تأثره بالتراث الموسيقى والمحلى، بدءاً من الارتجال الغنائى (قالب الموال) الذى برع فيه عدد كبير من الفنانين الشعبيين فى مصر (خضرة محمد خضر، محمد طه، بدرية السيد، متقال قناوى، ويوسف شتا)، وعدد من مشاهير الطرب فى مصر والوطن العربى (عبد الحامول، يوسف المنيلاوى، عبد الحى حلمى، صالح عبد الحى، فتحية أحمد، عباس البليدى، عبد الغنى السيد، فريد الأطرش، إبراهيم حمودة، كارم محمود، محمد قنديل، أم كلثوم، محمد عبد المطلب، محمد الكحلوى، محمد العزبى، محمد رشدى، شفيق جلال، وديع الصافى، صباح فخري، لطفى بوشناق، وناظم الغزالى)، ثم الارتجال الآلى (العزف المنفرد)، فى ما يعرف فى مصر بـ "التقاسيم الحرة"، وتنقسم إلى أنواع ومدارس، منها التقاسيم الحرة التى تسير طبقاً لرغبات العازف المنفرد واختياراته، والتقاسيم المقيدة التى يكون فيها الارتجال مٌصاحباً بأحد أوزان الضروب الإيقاعية. ثم يقدم ثلاثة نماذج من المدارس القومية لقالب الارتجال: المدرسة المصرية، والمدرسة العراقية، والمدرسة التونسية. أما مراحل الارتجال وتأثره بالتراث الموسيقى والمحلى، فيقدمها تيمور أحمد يوسف بمرحلتين: الأولى مرحلة المدرسة القديمة (نهاية القرن التاسع عشر)، والثانية تبدأ منذ الربع الثانى من النصف الأول للقرن العشرين.

ثم ينقلنا محمد شبانة إلى قضية موسيقية شائكة موضوعها "ملامح التغير فى بعض آلات الموسيقى الشعبية المصرية"، حيث يلحظ أن كثيراً من الأمم يولى اهتماماً كبيراً بآلاته الموسيقية الشعبية، بينما تشهد مصر تراجعاً حاداً فى صناعة آلاتها الموسيقية الشعبية، مما يلقي بظلال سلبية على تطور الموسيقى المصرية ذاتها، بينما كان لتطور صناعة الآلات الموسيقية فى أوروبا - نتيجة للثورة الصناعية - الأثر الكبير فى تطوير حركتها الموسيقية. ويحدد شبانة مشكلة الآلات الموسيقية الشعبية فى اتجاهين؛ الأول من حيث الشكل (الهيئة)، والثانى

من حيث الإمكانيات الصوتية، ثم يورد بعض الملاحظات حول التغير الذي تعرضت له آلات الموسيقى الشعبية المصرية على مستوى الشكل، ويتضح بجملة في آلتين؛ هما السمسمة التي تغير شكلها وعدد أوتارها، وكذلك الربابة التي تعرضت - عمداً - إلى تكبير صندوقها المصوت بشكل لاقت، وإلى إضافة اللواظ (الكبولات) الصوتية الموصلة بمكررات الصوت لتلافي ضعفها الصوتي. أما التغير على مستوى المساحة الصوتية فيبرز في ما أقدم عليه بعض العازفين من إضافة جهاز تغيير الطبقة الصوتية إلى بعض الآلات (الكولة - الربابة)، أو زيادة عدد أوتار الآلة (السمسمية - الربابة). ثم يتحدث شيفانة عن الاحتكاك الثقافي الخارجي وأثره في التغير، حيث كان لاحتكاك الفنان الشعبي إثر انتقاله إلى أوروبا - لعرض موسيقاه الشعبية - بالغ الأثر في محاولته محاكاة مسيرة التطور في أوروبا، وربما لم يكن الفنان الشعبي مبعث هذه المحاكاة؛ وإنما أطراف أخرى، لم تطفن إلى أن ثمة سيافاً أو نسفاً ثقافياً أدى إلى التحولات التي لحقت بالثقافة الأوروبية، والتي شكّلت الموسيقى والآلات جزءاً منها. وتمثلت هذه المحاكاة في ما اضطلعت به بعض الفرق من تصنيع نماذج تحاكي آلات عائلة الفيولينة (الفيولينة والقيولا والتشيللو والكونترايا)، لتصنع على غرارها أحجاماً أربعة آلة السمسمة، بل تعدى هذا التوجه الشكلي إلى محاكاة أنماط ارتبطت بالحياة الموسيقية الغربية، في ما يعرف بموسيقى الحجرة، أو الرباعي الوترى (الكوريتي). ويشير شيفانة في ختام دراسته إلى الحاجة الماسة لتطوير الآلات الموسيقية الشعبية المصرية وتحديثها، دون إهدار لطابعها الصوتي المميز، وإلى تعريف الأجيال الجديدة بها، عبر استحداث مناهج موسيقية في مراحل التعليم الأساسي. كما يطالب مجدداً بتخصيص قسم لدراسة الموسيقى الشعبية المصرية، وتشكل دراسة الآلات جانباً أساسياً فيه، بحيث تضم ورشاً لصناعتها وصيانتها، إضافة إلى إنشاء معامل صوتية لاختيار أفضل السبل لتطوير هذه الآلات شكلاً وموضوعاً، بما يضمن لها البقاء والمشاركة الفعالة في الحياة الموسيقية المصرية.

ومن الموسيقى الشعبية والآلات، ينقلنا **عبد الستار سليم** إلى مجال الأدب الشعبي بموضوع حول "الشعر الشعبي وفن الواو"، وينقسم إلى جزئين رئيسيين. يستهل الجزء الأول بتعريفات الشعر الشعبي لدى الباحثين القدماء والحديثين، ثم يسوق بعض نماذج القديمة والمستحدثة، بدءاً بالشعر القريض الموروث عن العصر الجاهلي، ثم صدر الإسلام والأموي، فالعباسي، ثم الموشع الذي ظهر في آخر عهد المرابطين وفي عهد الممّنين، والبوبيت الذي يعد ضرباً من ضروب الموشع، مروراً بالزجل الذي نشأ بالاندلس، وصيغت فيه أغاني الأفراح والطفولة والبناء وأناشيد الحروب والنواح والعديد. ثم كان وكان الذي نشأ في بغداد واتسع تداوله، وصيغت فيه الحكايات والخرافات. ثم فن القوما المنسوب إلى أهل بغداد ومن دولة الخلفاء من بني العباس. وانتهاجاً بالموال الذي تمتع بشهرة واسعة خاصة في مصر، ومنه ضروب كثيرة. أما الجزء الثاني من الدراسة، فيتناول بعض الفنون القولية في جنوب مصر، بدءاً بفن الواو الذي ذاع صيته في صعيد مصر، مروراً بجر النسيم الذي يشبه إلى حد كبير الموال الرباعي، إلا أنه يختلف عنه من وجهين، أولهما النسق الموسيقي، وثانيهما اختلاف يقع في قافية الشطر الثالث. ويختتم **عبد الستار سليم** بحثه بالحديث عن العديد (المراثي الشعبية)، وهو فن قولي نسائي يستهدف دفع الحزائي إلى البكاء، ويعتمد على المقطوعات التي يتكون كل منها من أربع شطرات.

وينقلنا **محمد حسن عبد الحافظ** إلى نوع آخر من أنواع الأدب الشعبي، وهو السيرة الشعبية، ببحثه المعنون بـ "سيرة بني هلال: الشفوية ودرس الاختلاف"، ويدور حول حتمية تنوع روايات السيرة الهلالية تبعاً لاختلاف سياقات أدائها، حيث يرى أن هناك الكثير من الأسباب المؤدية إلى اختلاف الرواة في أداء السيرة، ومن ثم المؤدية إلى تنوع السيرة. يدخل نوع الراوي بين شاعر ربابة محترف وراي غير محترف طرفاً أساسياً في هذا الأمر. كما تدخل فيه الاختلافات الشخصية بين الرواة: كالسنن، والتكوين الشخصي، والنوع الاجتماعي، وتعدد الانتماء العائلي أو القبلي، وتباين الوضع الاجتماعي الذي يفرض على فئة معينة من الأفراد أسلوباً معيناً أو نبرة خاصة، والانحياز إلى بطل بعينه من أبطال السيرة (أبو زيد أو خليفة أو دياب، وربما ينسحب الانحياز إلى الشخصيات الهامشية، كشخصية "أبو القمصان" الذي منحه بعض الرواة قيمة مواجهة سيده "أبو زيد" أو

عصيانه، أو إضفاء ملامح بطولية على شخصيته). كما يرجع التنوع إلى تعدد مرجعيات الرواة في استقاء رواياتهم، فضلاً عن اختلاف الظروف المحيطة بلحظة الأداء، أو إلى الرغبة في عدم التكرار، أو رغبة الراوي في تطويع استجابته لتوقعات هذا الجمهور أو ذاك من المستمعين. إن هذه العوامل لا تتكفل بتحقيق الاختلاف بين جميع الرواة فحسب، بل هي كافية باختلاف كل راوٍ مع نفسه في كل مرة يدخل فيها تجربة الأداء. وعلى صعيد آخر، يقارن **عبد الحافظ** بين الروايات الشفهية لسيرة بني هلال من جانب، والروايات المطبوعة من جانب آخر، فالنصوص المطبوعة طبعات عدة تختلف اختلافاً بيّناً عما يروى شفهاً؛ ذلك لأن الروايات الشفهية تتبادع عن لحظة تنويع الروايات المطبوعة، بحكم التغير الحتمي الذي يطال السيرة الشفهية. ويبرى أنه يمكن الوصول إلى نتائج مثمرة إذا التقيا في عمل مقارن، حيث يبدو الأمر أشبه باللقاء شخص بجده الذي عاش منذ مائتي عام. ترى ماذا ستقول النصوص الشفهية للمطبوعة، والمطبوعة للشفهية؟ وكيف سيرى كل منها نفسه في مرة أخرى؟ كما يبرز **عبد الحافظ** تجربته في جمع رواية السيدة رتيبة فرغلي زفاعي، التي أضاعت له الدور المحوري – والمتأري في الوقت نفسه – لصوت النساء في السيرة الهلالية التي عُرِفت – ضمناً – بوصفها سيرة تذكورية، كما أتاحت له ملاحظة دور النساء في عملية حفظ السيرة وروايتها وتلقي الرواة الرجال عنها، بل الحفاظ على توازنها القيمي والاجتماعي بتعزيز أدوار النساء داخل روايات السيرة نفسها من خلال شخصية الجازية، والجازية هي نموذج للبصيرة والقوة والتدبير والفن والجمال، على نحو يرشحها لأن تكون نموذجاً فريداً في تاريخ الثقافة العربية برمته.

في الجزء الثاني من دراسته المعنونة بـ "الأساطير المؤسسة في المسرح الطوقوسي الفرعوني"، يواصل **عبد الغني داود** رصد له الأعمال المسرحية المستلهمة من الأسطورة المصرية الشهيرة "إيزيس وأوزيريس"، منذ أن تناولها توفيق الحكيم في مسرحيته "إيزيس"، عام ١٩٥٥، فقد منحت هذه الأسطورة كُتّاب المسرح المصريين مادة مكتنهم من صياغتها صياغة مسرحية في إطار من الرمز، حيث كان الرمز في الأسطورة جاذباً في حد ذاتها وتصلح كمعادل موضوعي لعالم رمزي لا يتحقق تأثيره الجمالي الكامل إلا بتجسيده في المسرح، وقد حاول كتاب المسرح المصريون أن يستنطقوا الأسطورة وما خفي وراء أحداثها الظاهرة من تأثير العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية على العقل المصري، بحيث دفعت إلى إبداع تصورات عن عالم خالد. ويقدم **داود** تحليلاً للأعمال المسرحية التي استلهمت أسطورة إيزيس وأوزيريس، وكان توفيق الحكيم رائد هؤلاء الكتاب الذين استلهموها. ثم على أحمد باكثير في مسرحيته "أوزيريس"، ١٩٥٩. ثم نجيب سرور في مسرحيته "منين أجيبي ناس"، ١٩٧٥. ثم رافت النويري الذي يرى عبدالعزيز حموية أنه من أكثر الكتاب المسرحيين المصريين الذين وظفوا أسطورة إيزيس وأوزيريس في الأعمال المسرحية. ثم عبدالعزيز حموية في مسرحية "الناس في طيبة"، ١٩٨١. وتعد قصة "سعد اليتيم" في الموال القصص الشعبي الشهير تنويعاً إسلامياً على الأسطورة الفرعونية (إيزيس وأوزيريس) والتي أقام عليها محمد الفيل مسرحية "سعد اليتيم"، ١٩٨١، وقدم محمد مهران السيد مسرحيته الشعرية "الحرية والسهم"، ١٩٧١. وفي عام ١٩٦٦، يقدم محمد نصر يس: أحد كتاب جنوب مصر، مسرحية "انتصار حورس" مستلهماً إياها من الأسطورة القديمة وعنوانها هو عنوان النص القديم نفسه. وفي عام ١٩٩٦، يقدم محسن الخطاط نصاً بالفصحى وبالشعر الحر بعنوان "عرش أوزيريس"، والنص العاشر كتبه مؤلف شاب هو أحمد توفيق بعنوان "فضاء أبيدوس"، عام ١٩٩٩. كذلك وظف إسماعيل العادلي أسطورة إيزيس وأوزيريس في مسرحيته "حدث في أكتوبر"، ١٩٧٣ كما وظف حسن سعد الأسطورة نفسها في مسرحية للأطفال بعنوان "حورس الفرعون الصغير"، عام ١٩٩٧.

وفي باب الدراسات المترجمة، يستكمل **محمد بهنسي** ترجمته لدراسات آلان دنيس، حيث يقدم **بهنسي** في هذا العدد ترجمة لدراسة دنيس المعنونة بـ "الأفكار الشعبية بوصفها وحدات رؤى للعالم" المنشورة عام ١٩٧١ بالعدد ٣٣١ من مجلة الفولكلور الأمريكي، وفيها يطرح دنيس عدداً من الملاحظات المهمة التي تتعلق

بتجاهل علماء الفولكلور لعدد من الظواهر الثقافية نتيجة لعدم تجاوزهم للتقسيم التقليدي للأنواع، على نحو يحد من فعالية نشاطهم إزاء ظواهر وقيمات ثقافية - بل أنواع أخرى - لا تنتمي إلى هذا التقسيم الثابت، ويرصد فندس مجموعة من الرؤى والأفكار والتصورات التقليدية الأمريكية في إطارها الرأسمالي، والتي يغلغلها الفولكلوريون كلية، أو يقومون بتصنيفها عنوة وفقاً للتقسيم القديم للأنواع، ويقترح فندس تسميتها بـ "الأفكار الشعبية"، ويعني بها المفاهيم التقليدية التي تملكها مجموعة من الناس حول طبيعة الإنسان، والعالم، وحياة الإنسان في ذلك العالم، ولا تشكل الأفكار الشعبية نوعاً فولكلورياً قائماً بذاته؛ ولكن تتنازعها مجموعة متعاطمة من الأنواع المختلفة، فالأمثال تعبر بالتأكيد عن فكرة أو أكثر من الأفكار الشعبية، لكن هذه الأفكار نفسها قد تظهر في الحكايات والأغاني وفي كل الأنواع الفولكلورية. ويؤكد فندس أن دراسة رؤية العالم تحتاج - في المقام الأول - إلى وصف للأفكار الشعبية التي تسهم في تشكيل رؤية العالم، باعتبار الأفكار الشعبية وحدات تحليلية صغرى لرؤية العالم. ومن ثم، يدعى فندس علماء الفولكلور لتبني هذا المفهوم - أو صيغة معدلة مناظرة له - لكي يتسع الفولكلور من كونه مجالاً لجمع موروثات الماضي والحفاظ عليها بغرض إنتاج متحف أثرى إلى كونه مادة مرجعية لدراسة رؤية العالم.

في باب المكتبة، يقدم صفوت كمال عرضاً لكتاب: "النساء في أمثال الشعوب: إياك والزواج من كبيرة القدمين" للباحثة الهولندية مينيكه شيبير، مؤكداً أن لهذا الكتاب خصوصية فريدة بين كتب الأمثال العالمية، فهو ثرة جهد خمسة عشر عاماً قضتها صاحبة في البحث والسفر وجمع مادته التي تتناول موضوع النساء في أمثال أنحاء متعددة من العالم. ويضم الكتاب أكثر من ١٥٠٠٠ مثل من حوالي ٢٧٨ لغة ولهجة مختلفة تتناول صفات النساء الجسدية والجمالية والاجتماعية، وتحتوي الدراسة على تحليل مقارن يكشف الفروق والمتشابهات والمتناقضات في النظرة إلى الأنثى بين ثقافات أكثر من ١٥٠ بلداً. وترى ويندى ديجر، أستاذة علم الأديان في جامعة شيكاغو، في تعريفها بالكتاب في نسخته الإنجليزية، بأنه كتاب يتميز بكونه مصدرًا سيستعير الفولكلوريون منهجه المتميز في التصنيف، كما أنه يمثل إضافة جديدة على نهج أعمال ستيت طومسون، الباحث المعروف بتصنيفه لفنون الأدب الشعبي. وقد صدر هذا الكتاب في البدء باللغة الإنجليزية، رغم أن مؤلفته هولندية الجنسية وتعمل أستاذة في جامعة ليدن الهولندية. كما تكمن أهمية الكتاب في أنه يتبنى منظوراً محدداً يتمثل في تتبع الأمثال التي تدور حول النساء على مستوى العالم، وتقديمها جنباً إلى جنب، بما يكشف عن أوجه التمييز ضد النساء على أساس الجنس في الثقافة الشفاهية في كافة أرجاء العالم. أما ترجمة الكتاب إلى العربية فهو جهد بذلته بهمة ودقة المترجمتان منى إبراهيم وهالة كمال، والكتاب - بتعبيهما - يخاطب القارئة والقارئ، العاديين، ويقدم مادة شائقة من خلال الأمثال والتعليقات المباشرة عليها. كما أنه يتوجه إلى الباحثات والباحثين المتخصصين، حيث يحمل مادة جديرة بالبحث والتقييم العلمي، بل بالمزيد من المقارنة باللغة العربية.

في باب المكتبة أيضاً، يواصل نبيل فرج سلسلة رصده للشخصيات العلمية والثقافية والفكرية والفنية والأدبية التي كان لها إسهامات مضيئة في مجال الفولكلور جمعاً ونرساً واستلهاماً. وتدور الحلقة السابعة من هذه السلسلة حول الكاتب محمد لطفي جمعة (١٨٨٦-١٩٥٣)، الذي اختار له فرج مقالين نشرًا في مجلة المقتطف في مارس وأبريل عام ١٩٤٢ تحت عنوان "الاجتماع وعلم الشعوب وأدبها وحكمتها في الفولكلور العالمي"، ثم أعيد نشرهما في كتابه "مباحث في الفولكلور"، وفيهما يشير جمعة إلى المكانة العالية التي يحتلها علم الفولكلور في الآداب الأوروبية، والاعتماد عليه في قراءة مظاهر الحياة الواقعية وتقاليدها المتوارثة على مستوى الفرد والمجتمع.

ويختتم طلعت رضوان قراءات باب المكتبة بعرض وافٍ للجزء الأول من موسوعة الحرف التقليدية بمدينة القاهرة التاريخية الذي صدر عن جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة بالتعاون مع مؤسسة اغاخان للخدمات الثقافية (الفرع المصري).

وفي جولة الفنون الشعبية، يقدم **مصطفى جاد** تحت عنوان "الشفافية والمنطق والكتابة: ملثقي دولي العالج قضايا وطنية" متابعة وافية لوقائع الملتقى الدولي حول الشفافية والمنطق والكتابة الذي نظمه - بالعاصمة الجزائرية- المركز الوطني للتاريخ وعلم الإنسان وعصور ما قبل التاريخ (CNRPAH)، في الفترة من ٦ إلى ٩ يناير ٢٠٠٨، وهو الملتقى الذي توجت به الجزائر فعالياتاتها الثقافية في إطار إعلان الجزائر عاصمة للثقافة العربية (٢٠٠٧). وقد حرص عدد من الباحثين العرب على الوفاء بحضور الملتقى، بينما غاب عنه جميع الباحثين الأوروبيين الذين دعوا إلى حضوره، وهو ما تمتعته الثقافة الجزائرية خليدة **تووي** بكلمات مؤثرة في ختام الأعمال الملتقى.

وتختتم **صفاء عبد المنعم** جولة الفنون الشعبية بموضوع معنون **بداية ومناشط.. قعدة الووسة**، يتمثل في حوار حول عادات وتقاليد الزواج والوفاة وغيرهما من العادات والتقاليد المتصلة بفنون القول أو الحكى أو الغناء للأطفال ثم المواسم والزارات وشتى مناحى الحياة الشعبية في منطقة **العالي** بشلاتين.



تأثير الارتجال بالتراث الموسيقى والمحلى

تيمور أحمد يوسف

استاذ بالمعهد العالى للموسيقى العربية
اكاديمية الفنون.

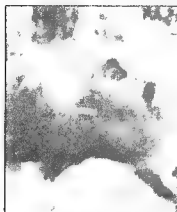
إن المكانة المهمة التى تُميز موضوع «تأثير الارتجال بالتراث الموسيقى المحلى» واختياره ليكون «المحور الأساسى» لمهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السابع عشر ربما لأنه يعتبر أحد الموضوعات الموسيقية التى يجب دراستها ولقاء الضوء عليها؛ لأن «الارتجال الموسيقى» يعتبر من أهم أنواع الإبداع الذى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بشخصية المبدع وحياته وخبراته الذاتية، بل تُشكل المؤثرات الفنية والاجتماعية والسياسية التى تحيط بالمجتمع دوراً فاعلاً فى تكوينه، بل تكون سبباً فى إرساء بعض القواعد الفنية والتقنية والتعبيرية، والتى غالباً ما تلعب دوراً مؤثراً فى المجتمع الدولى والمجتمع المحلى بشكل عام.

وتعتبر الدراسات والأبحاث العلمية التى تناولت «موضوع الارتجال» وتعرضت لبعض جوانبه من الناحية الفنية والمهارات الخاصة ببعض العازفين ممن تميزوا بالخلق والإبداع الفورى هى دراسات ذات فائدة كبيرة لكونها احتوت معلومات تُمدّ الدارسين والباحثين بالعلم والمعرفة، وتفتح أمامهم أبواباً للبحث والدراسة.

والسؤال المهم الذى يجب طرحه والبحث عن إجابة وافرة له هو:

لماذا تفوق جيل الرواد من الممثلين والعازفين فى الإبداع الفنى فى عصرهم وتفوقوا على أنفسهم فى المجال الموسيقى والفناء، سواء فى «قالب الارتجال» أو فى قوالب التأليف الموسيقى والتلحين بشكل عام؟

والإجابة المختصرة هو أن أسباب ابتعاد أجيال الشباب من خريجى المعاهد الموسيقية عن تلحق الارتجال وأدائه بشقيه الكلى والفنائى ليس فحسب لعدم وفرة



للمناهج التي تلقن دراسته وكيفية الإفادة منه، ولكن ربما كان السبب هو عدم توافر الخبرات العلمية والفنية والصعوبات التي تواجه القائمين بالتدريس، على الرغم من وجود إنتاج وفير وكَم هائل من التسجيلات الغنائية والألفية لرواد هذا الفن من المبدعين الذين أنتجوا وأثروا الحياة الفنية في زمانهم، وإمكان الإفادة من تراثهم.

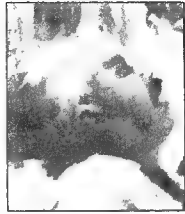
كما يجدر بنا أن نوجه الملاحظة إلى ضرورة مراعاة تقدم وسائل البحث العلمي وتطوره عبر استخدام أجهزة الكمبيوتر والبرامج الخاصة بالصوت وتسجيله وتنقيته وإعادة بثه كنماذج عملية، والحصول على المراجع العلمية والمعلومات المتاحة التي تساعد الباحثين والدارسين على التتقن والدراسة والتحليل.

ويشمل البحث جانبين: الجانب النظري: ويحتوي على أبعاد تخص الجانب التاريخي وإبراز أهم التطورات الفنية الخاصة بالارتجال والتعرف على الأسس والتقنيات التي ساهمت في تطور أساليب الأداء في التراث الموسيقي بشكل عام، والمحلى بشكل خاص. الجانب العملي: ويشمل التعريف ببعض رواد ومشاهير الارتجال في الفناء العربي وأساليب العزف المنفرد والذين تميزوا وبرعوا في أداء هذا الفن الجميل وإبداعه.

أولاً: الجانب النظري

كان فن الارتجال Improvisation يمارس دائماً في حياة الإنسان عبر مراحل التطور الفكري والثقافي عبر التاريخ الإنساني، وكان الارتجال هو أحد فروع التعبير بالكلمة أو بالموسيقى أو بالفناء؛ إلا أن وظيفة اختلفت في كل من الشرق والغرب^(١)، وهذا الاختلاف قائم بين مفهوم الارتجال في الحضارة العربية ومفهومه في الحضارة الغربية، على الرغم من أن تفسير معنى كلمة ارتجال تعني الجمع بين التفكير والأداء في وقت واحد؛ أي «الإبداع في التأليف الفوري».

كانت الموسيقى في العهد القديمة تؤدي مرتجلة في غالب الأحيان، وكان الشعراء الجوالون في أوروبا «Troubadours» يهويون البلاد غناءً وعزفاً مرتجلًا على الاهتمام الموسيقية منذ العصر الوسيط من القرن الحادي عشر وحتى نهاية القرن الثالث عشر، كذلك تمت المحافظة على حالة الارتجال في الموسيقى الدينية لفترة طويلة حتى أصبحت تقليدًا مميزًا لها، وهذا يعني أن فن الارتجال في العصور الوسطى في الغرب - وخاصة الإنشاد الديني داخل الكنيسة - كان له دور فعال في ارتجال بعض الإضافات اللحنية فوق اللحن الديني، مما أدى إلى استنباط علمي الهارموني والبوليفونية، اللذين قامت عليهما موسيقى الحضارة الغربية فيما بعد. وكان لظهور بعض صيغ التأليف لقالب الصوناتا «Sonata» أن كان التكوين الموسيقي عبارة عن هيكل لحني يتيح للعازف أن يضيف من عنده بعض التفاصيل المرتجلة، كذلك إضافة بعض الزخارف كان أمراً سائداً في ذلك العصر، كما أن مغني الأوبرا يرتجل أيضاً فقرات غنائية زخرفية أثناء الغناء الفردي لقالب (الأريا^(٢) - Aria)، وكان المؤلفون يشجعون هذا النمط من الارتجال، واستمر ذلك في عصر الباروك وحتى أوائل القرن الثامن عشر^(٣)، وكان كبار الموسيقيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر يرتجلون الحانهم الموسيقية عزفاً على الأرغن أو «الكلافيسان Clavecin». ويعد يوهان سمبستيان باخ J. S. Bach (١٧١٠ - ١٧٥٠) مرتجلاً بارعاً خصب الخيال،



(١) سمعة الفول: الارتجال وتقاليد في الموسيقى العربية، دراسة منشورة في مجلة عالم الفكر، المجلد السادس العدد الأول، ١٩٧٥.

(٢) أريا: لفظ يطلق على اللحن الغنائية الأورالية يؤدّيها عادة كبار الممثلين والمغنيين المنفردين وهي نوعان:

(١) أريا كبيرة لصوت غنائي واحد مع غناء حر ricitativo.

(ب) أريا صغيرة أو أغنية بسيطة خفيفة كالرومانس أو الباركاويل والبالاد.

(٣) يوسف السيسى: دعوة إلى الموسيقى، سلسلة كتب ثقافية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ١٩٨١.



وكذلك كان شويان Chopin من المبدعين في الارتجال على آلة البيانو في القرن التاسع عشر. ومنذ ظهور النزعة الرومانتيكية التي تعد انعكاساً للثورة الفرنسية وخاصة في الدعوة إلى الاهتمام بحرية الفرد مما أدى إلى خدمة التعبير الذاتي داخل التعبير الموسيقي. وقد تحقق ذلك بإظهار إمكانات العازف المنفرد وتسلط الأعضاء عليه، فادى ذلك إلى اهتمام المؤلفين بإظهار مهارات العازفين المنفردين وعبرقيتهم أمثال: «باغانيني Baganini» (١٧٨٢ - ١٨٤٠) في إيطاليا أعجوبة التأليف وعبقريته الأداء المنفرد، والمجرى «فرانز ليست - Franz Liszt» (١٨١١ - ١٨٨٦) الذي سيطر على آلة البيانو كمعازف ومؤلف، وكذلك شويان Chopin (١٨١٠ - ١٨٤٩) الذي كان مميزاً في مؤلفاته وعزفه الذي أدى إلى نشأة تيار يعرف بـ «البراعة في العزف المنفرد» (Virtuosity)، وكان هذا سبباً في الاتجاه لتأليف قوالب موسيقية جديدة مثل:

الارتجالات Improvisation والكابريتشيو Cpriccio والتنويكات Variations وكلها تعتمد على حرية في الارتجال والإبداع.

ويوجد نوع آخر من الارتجال في داخل التأليف يسمى «كادانس - Cadence»، وهو مقطع موسيقي تتضمنه إحدى حركات الحوار في قالب الكونشرتو Concerto، أو أغنية في الأوبرا أو غيرهما، وهذا الجزء يرتجله العازف أو المغنى المنفرد Solist، ليبرز مهارته الفنية في الأداء. وهذا يشبه إلى حد ما التقاسيم الحرة في الموسيقى الغربية، وقد استمر العازفين المهرة آلة البيانو يمارسون فن الارتجال بحرية حتى ظهر بيتهوفن (١٧٧٠ - ١٨٢٧) الذي حد ومنع الارتجال في مؤلفاته وألزم العازف المنفرد بالتقيد بما هو مكتوب له في الملونة، أداء الجزء الخاص بالكادانس.

أما الارتجال في الجانب الآخر والخاص «بالموسيقى العربية»، فإنه عبارة عن تعبير مباشر لفكرة لحنية تعبيرية من غير تصميم أو تدوين موسيقي، يؤديها المغنى غناءً والعازف عزفاً، وهذا الأمر مختلف تماماً عما حدث في الموسيقى الغربية، وهذا لأسباب تخص جماليات الموسيقى العربية وفلسفتها، باعتبار أن أسلوب تداولها وانتقالها واستمرارها كان عن طريق التواتر الشفهي، وهو من أهم العناصر التي ساهمت في تطور القدرات الارتجالية للعازف أو المغنى، بل استمرار هذا الأمر في الإبداع بحرية أثناء الأداء قد نتج عنه فن على قدر كبير من الأهمية، وأصبح تقليداً للموسيقى العربية ومن أهم صفاتها ومميزاتها.

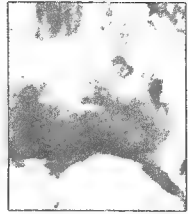
وهنا يجب أن نؤكد أن الدافع القوي والصائق للارتجال في الموسيقى العربية نابع في الأصل من تقاليد «التجويد والترتيل المنغم لأيات القرآن الكريم»، وهو الممارسة الدينية التي ترجع إلى أقدم عصور الإسلام، والتي انتشرت واستمرت في معظم النول العربية وغيرها، هذا مما أتاح الفرصة أمام الخيال للفارئ، ويوحى من معاني الكلمات وفي إطار التقاليد اللغوية والفنية التي تُوجب الوقار المناسب للترتيل والقدسية للمعاني ومراعاة أصول وقواعد علم «التجويد»، هذا بالإضافة إلى الارتجال التي تتم أثناء الاحتفال بقدم شهر رمضان وإحياء لياليه بحلقات الذكر والانتبهالات والإنشاد الديني^(٤)، كذلك يمكن القول إن بعض الرواد من المشايخ الذين كان لهم اهتمام وخبرة ودراسة بالموسيقى والفناء مثل: الشيخ محمد عبد الرحيم السلوب والشيخ سلامة حجازي والشيخ يوسف المنيلاوي والشيخ سيد نويوش،

(٤) من مظاهر الإنشاد أن تستلحق الجماعة بالهتاف باسم الله ثم ينفرد بالارتجال أكبرهم سناً مستغنياً ثم يليه أكبرهم وهكذا.

وغيرهم من الذين كانت أعمالهم تعتمد على الارتجال اللحني في بناء مصمم على قوالب غنائية يتم تداولها عن طريق الذاكرة، وكان اهتمامهم منصّباً على الكلمات والآداء اللحني وقوة صوت المؤدّي ويطانته على الرغم من أن صور الغناء العربي اختلفت من بلد إلى آخر، خاصة في لهجات الشعوب العربية فيما بينها، إلا أن الغنى كان هو الملحن والمؤدّي في معظم الأحيان، ويلاحظ أن نظم الحكم المملوكي والعثماني والأوروبي على مصر وبعض الدول العربية والإسلامية لم تؤثر على الحانهم؛ لأنهم ظلوا محتفظين بأسلوبهم التراثي التقليدي والشعبي عن طريق الحفظ والتلقين والتواتر الشفهي، وكان الارتجال هو أحد أهم وسائل التعبير لكبار الفنانين، وكان غنائهم سجعاً حافلاً بما دار حولهم من مؤثرات فنية وسياسية واجتماعية، وعلى الرغم مما جاء في بعض المراجع العلمية أن البداية الجادة والحقيقية لدخول مصر في حضارة العصر الحديث، خاصة في مجال الفنون الموسيقية، كانت في عصر محمد علي باشا^(٥) (١٨٠٥ - ١٨٤٨) إلا أن الميراث الفني الذي ظل سائداً حتى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين كان ميراثاً متهمّاً بالشباب والرتابة والتكرار في الأداء ويخلو من التطوير أو التجديد، والأمر الجدير بالاهتمام هو ظهور بواكر نهضة فنية جديدة ساهمت في تطور وتجديد الفكر الموسيقي القومي والمحلي وخاصة للشعب المصري والشعوب العربية، وخاصة منذ مطلع القرن العشرين. كان ذلك لظهور نخبة من بعض الرموز الفنية المصرية الرائدة لبعض الشخصيات^(٦) الموسيقية التي ساهمت بشكل فعال في نشر النهضة الموسيقية العربية وإحيائها، والتي لم تؤثر فصحى على التراث الموسيقي المحلي، بل احتوت العالم العربي من مشرقه إلى مغربه في وحدة فكرية وثقافية متكاملة، بل إن تطور التعليم الموسيقي في مصر والاتجاه نحو نشر الموسيقى والمحافظة على أصولها الفنية واهتمام الدولة بإنشاء المعاهد للموسيقى المتخصصة لدراسة أصول العلوم والفنون الموسيقية الغربية بصيغها ومؤلفاتها، وقواعد وقوالب الموسيقى العربية ومقاماتها وضروبها الإيقاعية، وأهم ما تم في تلك المرحلة هو الاهتمام بعلوم الموسيقى الغربية وتعلم العزف والقراءة الموسيقية مما ساهم في تكوين وتشكيل عدد من الفنانين المصريين الذين تفوقوا في التجديد والتطوير أمثال: سيد درويش، ومحمد عبد الوهاب، ومحمد القصبجي وغيرهم ممن تأثروا في بعض أعمالهم بأسلوب التأليف والبناء على النمط الأوروبي مع المزج بطابع النغم والإيقاع في الموسيقى العربية والشعبية، وكانت تلك مرحلة دراسة ومحاكاة نتج عنها آفاق تعبيرية جديدة أدت إلى تطور أساليب التفكير والأداء الموسيقي مع مراعاة الاهتمام بالدراسات التي قُدمت وتُقدم في مختلف المؤتمرات العلمية في مصر^(٧) وبعض الدول العربية التي تشارك وتهتم بقضايا ومشاكل وخلافات الموسيقى العربية والعمل على تبادل مختلف الخبرات والأبحاث العلمية بين المهتمين والمتخصصين والعمل على إيجاد حلول جذرية لها.

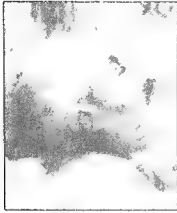
ثانياً: الجانب العملي

يرى الباحث أن الجانب النظري الذي سبق كتابته يُعتبر دراسة تمهيدية ومكملة للجانب العملي، لأن موضوع الارتجال يعتبر من أهم الصيغ المحببة والأكثر انتشاراً واهتماماً، ليس لدى الشعوب العربية فحسب، لكنه مازال يمارس في معظم الدول العربية وبعض الدول الآسيوية والأوروبية بل الأمريكية، سواء أكان ذلك في إبداعات



(٥) يؤرخ تاريخ مصر الحديث مع بداية حكم محمد علي باشا لمصر، حيث تم افتتاح مدرسة الأصوات والطلول عام ١٨٢٤، ومدرستين أخريين عام ١٨٢٩، ثم مدرسة للمحترلين والآلات عام ١٨٣٤، وفي عصر الخديوي إسماعيل اهتم بالموسيقى الشرقية والغناء الغربي وإنشاء مسرح الأزيكية عام ١٨٦٧، ودار الأوبرا عام ١٨٦٩، (٦) أمثال: كامل الخعلوي (١٨٨٠ - ١٩٢٨)، إدوارد حسيبي (١٨٧١ - ١٩٣٧)، والشيخ سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٣٣)، والشيخ زكريا أحمد (١٩٦٩ - ١٩١٦) وغيرهم.

(٧) المؤتمر الأول للموسيقى العربية عقد في مصر سنة ١٩٣٣ لتدريس قضايا الموسيقى العربية - مقاماتها وضروبها وقالبها، وصدر عنه كتاب يؤرخ له، وقد اشترك فيه الكثير من الموسيقيين والباحثين من العرب والأجانب.



الموسيقى الشعبية أم في إبداع التراث الموسيقى القومي والحلى، وهو ما يميز المكانة الخاصة في أساليب الأداء، وأن كل نوع منها يحتاج إلى علم وإدراية ودراسة وخبرة باعتبار أن الجانب العلمي يكون أكثر عمقاً وتوضيحاً وتأثيراً، وعلى هذا يمكن تقسيم بعض صور الارتجال وتأثره بالتراث الموسيقى والحلى إلى الآتى:

١ - الارتجال الغنائى «قالب الموال»

يعتبر الموال في «مصر والعراق» بصفة خاصة فنّاً من فنون الغناء ولوناً من ألوان الأدب الشعبي، وذلك لأنهما من أكثر مناطق دول العالم العربى والإسلامى صلة بهذا الفن، حيث اشتمل على ترجمة صادقة للوضع الاجتماعى والنفسى والسياسى بل التاريخى للبيئة التى نشأ فيها، ويُغنى الموال عادة مرتجلاً ومسترسلاً دون التقليد بلحن أو وزن معين، ومن أهم خصائصه أحياناً أنه يهدف إلى النقد الاجتماعى أو السياسى أو لقول حكمة أو موعظة أو لجوانب عاطفية وهو نوعان:

الموال الشعبي، والموال التقليدى، وكلاهما يُطهران قدرات المُغنى في نطاق أداء الموال والمساحة الصوتية للمغنى، وإمكان التطريب والقدرة على الابتكار والتنويع في كل مرة تُعاد فيها جملة لحنية سبق أن أداها في استعراض لمهارته وقدراته الفنية، ويؤدى الموال عادة إما بطريقة السرد الإلقائى (Parlando)، أو بطريقة السرد الغنائى (Recitative)، وكلاهما يؤدى منفرداً ويعتمد على الارتجال والبراعة في استعراض الانتقالات اللحنية، ثم العودة في النهاية إلى المقام الأصلي الذى بدأ به، ومن مميزات الموال في الموسيقى المحلية أنه يبدأ عادة بكلمة «يا ليل يا عين» وهى عبارة عن تحضير جو من التلكف والتعاشيش والانسجام مع الطابع المقامى الذى سيُغنى منه، قبل الدخول في الوصلة الغنائية، كذلك توجد صيغ أخرى متعددة لفن الموال الشعبي فهو يرتبط أحياناً بموضوع قصة أو حكاية شعبية بعينها^(٨) مثل «حسن وتعيمة» و«شفقة ومتولى»، والسيرة الهلالية (أبو زيد الهلالي)، وتكون العلاقة بين النص ومؤديه من أهم القضايا في دراسة الأدب الشعبى وفى أسلوب الغناء، وقد يكون الغناء بلا مصاحبة، أو بمصاحبة آلة فردية مثل: الناي أو الأرغول أو المزمار أو آلة العود، وأحياناً يصاحب الغناء الشعبى الإيقاع. أما المصاحبة في الموال التقليدى فهى كالآتى: لم تكن المصاحبة فى أداء الموال تمتاز إلى اهتمام كبير، وكان الاهتمام الأكبر بصوت المغنى وأسلوب أدائه، وكان دور المصاحبة الآلية التمهيد لطبقة المقام، وذلك بعزف مقطوعة صغيرة تمهيدية تعرف بـ «الدولاب» من قبل مجموعة «التخت»، ثم تصاحب آلة بمفردها المغنى لتترجم ترجمة فورية ما يؤديه وترافقه أثناء الأداء لتقوية اللحن ودعمه، وكانت الآلة غالباً إما آلة القانون أو العود أو الكمان، ثم تقوم المجموعة كاملة بعزف بعض الأجزاء الثانوية وهى عبارة عن «لزم موسيقية» بسيطة تعطى فرصة للمغنى للراحة، وكانت آلات التخت قليلة لا تزيد عن أربع آلات هى «العود والقانون والناى والإيقاع»، ثم أضيف إليها آلة الكمان، وكان معظم الحازفين المصاحبين للمغنى نجومًا لامعة في عصرهم، ومن بعض التسجيلات النادرة للعرضة للغناء القديم الارتجال التالى^(٩):

١ - ليالى نهالند - غناء: أبو العلا محمد، بمصاحبة عزف سامى الشوا كمان.

٢ - موال ليه الحبيب طال جفاه - أداء: أحمد الحلاوى.

٣ - موال سمعت طير عا الشجر - غناء: أمين حسين سالم.

(٨) هذا النوع من التعبير الشعبى الغنائى القصصى يمكن أن يندرج تحت مصطلح «بالاد Ballad»، وهو نوع من الغناء القصصى الأوروبى يميز بما يصحله من موروث تاريخى، ويعرضه شاع بعض قصصه في مصر عن طريق التعليم، وما قدم من أعمال درامية.

(٩) المرجع: فهرس الموسيقى والغناء العربى القديم المسجل على أسطواناته دار الكتب المصرية، قسم الموسيقى - الجزء الأول (١ - ٢)، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٩٨. يوجد كم هائل من التسجيلات الخاصة بقالب الموال من أعمال كبار المطربين سواء في الغالب التقليدى أو في الموال الشعبى

- ٤ - موال أهل الغرام اشتكو - غناء: زكي مراد.
٥ - موال يا بدر تم الجميل، وموال يا دايق النوم - أداء: سيد الصفتى.
٦ - موال أصل اشتباكي مع الحبيب - غناء: صالح عبد الحى.
٧ - موال مر الغزال الفريد - غناء: عبد الحى حلمى.

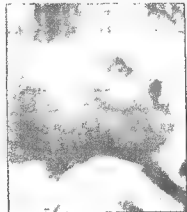
ثم تأتى موالويل محمد عبد الوهاب لتكون نموذجاً متميزاً يجتذى به ويشكل مدرسة خاصة به ويعصره حتى أنه تزعم جيل التجديد والتغيير وأتمت كثيراً بحضوره الغرب الموسيقية، واتسمت الحانه بالتخلص من مرحلة المحاكاة والتقليد لن سبقوه وأتمم بالتعبير عن المعانى والتلوين الصوتى ومن بعض أمثلة ذلك المواليل التالية.

«الى اكتب على الجبين، الى راح راح يا قلبى، كل الى حب اننصف، اشكى لمن الهوى، فى البحر لم تفكم، أمانة يا ليل، مسكين وحالى عدم، وبينى وبين القمر، كنك اندل محمد عبد الوهاب قالب الموال فى إطار «الارتجال المقيد» أى المحكم، مما الرزم كل من يؤديه بالتقيد بما هو محدد فى السياق اللحنى والمقام المحدد، وبالطبع لا يندرج هذا النوع تحت مسمى «الموال المرتجل» بل الموال الملحن ومن أمثلة ذلك:

- ١ - مقطع «أه لو كنت معي»، أغنية الجنيد، ١٩٤٦.
٢ - مقطع «أين يا أطلال»، ومقطع «جند الغالب» و «أنا هيمان»، الكرنك، ١٩٤٢.
٣ - مقطع «يا حبيبى أنا وياك»، مقطع مين أنت يا للى بتشاغل أحلام شبابى، لحن الحبيب المجهول، ١٩٤٤.
٤ - مقطع «لينا خمر وأشواق»، وهذه ليلة حبي، لحن أغنية كليوباترا، ١٩٤٤.
٥ - مقطع مغلانى آيات إناجيه» من لحن أغنية «كل ده كان ليه» من حفل حى أذيع على الهواء مباشرة فى أحد احتفالات ثورة ٢٣ يوليو وفى حضور الزعيم الراحل جمال عبد الناصر، وكان هذا الحفل آخر عهد محمد عبد الوهاب فى الغناء المباشر أمام الجمهور، ومن خلال تلك الألفان الارتجالية والمحكمة استعرض فيها محمد عبد الوهاب إمكانياته الفنية والصوتية ومهاراته فى أداء القفزات وفى القفلات والجمل للرسلة الطويلة Legato والمنتقطعة Staccato وظلال الشدة Forte واللين Piano، ساعده على ذلك مرونة صوته وقدرته على التطويع والتشكيل والتوسع فى لغة الأداء التعبيرى الذى سيطر وتحكم فيه.

وبهنا أيضاً أن نذكر بعض مشاهير أعلام الغناء العربى فى مصر والوطن العربى ممن تميزوا بأداء فن الموال وكانت لهم مدارسهم الخاصة وبصماتهم المتميزة: عبد الحامولى، يوسف المينلاوى، عبد الحى حلمى، صالح عبد الحى، فتحي أحمد، عباس البلدى، عبد الفنى السيد، فريد الأطرش، إبراهيم حمودة، كرم محمود، محمد قنديل، وأم كلثوم التى تربعت على عرش الغناء العربى بلا منازع، هذا بالإضافة إلى أسماء كثيرة لم يتح ذكرها فى هذا المجال.

ومن بعض ممن اشتهروا «بالغناء الشعبى» وبرعوا فى ارتجال الموال بشكل متميز: محمد عبد المطلب، محمد الكحلوى، محمد العزبى، محمد رشدى، وشفيق جلال، ولا يفوتنا أن نذكر أيضاً بعض المغنين الشعبيين الذين تميزوا فى أداء الموال بوصفه تراثاً شعبياً أصيلاً، ومنهم: خضرة محمد خضر، محمد طه، بدرية السيد وتعرف (ببدارة)، متقال قناوى، يوسف شتا، وأحمد علوية وغيرهم.



ومن أهم مشاهير المطربين في الوطن العربي ممن اشتهروا بفناء الموال المرتجل وبرزوا فيه:

وديع الصافي من لبنان، الذي يعتبر صاحب مدرسة متميزة في أداء وارتجال الموال بشكل عام والجبلي بشكل خاص، وله قدرات فنية وصوتية قيمة يتحكم فيها بسلاسة وطلاقة ويُعتبر حجة لمن عاصروه ومن اتبعوا أسلوبه ومنهج، وصباح فخري من سوريا، ولفني يوشناق من تونس، وناظم الغزالي من العراق، ولكل منهم بصمة خاصة في أسلوب الارتجال وأداء الموال.

وهذا يجب ملاحظة أن فن «ارتجال الموال» قد أوشك على الاختفاء من حياتنا الفنية، ربما كان ذلك بسبب صعوبة أدائه أو عدم تنمية قدرات الدارسين له في المعاهد والكليات الموسيقية المتخصصة.

٢ - الارتجال اللفني ويعني «العزف المنفرد»

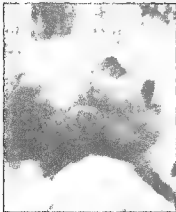
(١٠) هذا النوع من التقاسيم كان يعزف كفاصل بين لفترات الصل الفلاني، وقد كان يقدم بعد جملة لحنية تهديدية، أو ما يعرف بالدولاب كمقدمة للعازف المنفرد وهو من ضمن عازفي الآلات الخت ليسعد الأجزاء والمقام للمطرب الذي سيرتل منه الليالي والموال ووصفته الفنانة.

يُعرف الارتجال عادة في الوسط الفني في مصر بـ «التقاسيم الحرة» (١٠) وهو مصطلح متعارف عليه ويعني الارتجال أي «التأليف الفوري» الذي يتطلب خيالاً خصباً وأجراً، حالة لأنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بشخصية المبدع، حياته وخبراته الذاتية، ويقوم العازف غالباً بابتكار ما يؤديه في لحظة العزف والأداء، سواء أكان أحاسيس أم قدرات فنية، وهناك من يرى أنه يوجد تشابه بين الارتجال اللفني وبين «الليالي والموال»، وربما يكون هذا التشبيه مقبولاً؛ لأن كلاهما لا يكتب له أي تدوين موسيقي، ليس فحسب لصعوبة ذلك، ولكن لتعرض هذا النوع من الإبداع الفني للتغيير الدائم والمستمر من قبل المؤدي نفسه «اللفني أو العازف» وذلك في كل مرة يعود فيها لأداء بعض الجمل اللحنية التي سبق أن أدّاها في لحظات سابقة.

والارتجال للموسيقى له شروط وتقاليد متعارف عليها في الوسط الفني، حيث يترجم فيه المؤدي على عرش الأداء المنفرد، ويمثل له تحدياً فطرياً لإظهار براعته وقدراته التقنية والفنية ومدى سيطرته الكاملة على آلة الموسيقى ومناطق الجمال والتعبير الصوتي فيها، كذلك فإن الارتجال يكون عبارة عن امتحان شاق لكم معارفه النظرية، فهو مطالب بابتكار جمل لحنية جديدة ينتقل بعدما من جملة أخرى بتجانس وسلاسة في رحلة عبر أفاق الجمال اللحني والريتم الصوتي وجمال التعبير والأداء الموسيقي، ليعود بعد جولته إلى مقر الاستقرار الأصلي وهو المقام الذي بدأ به جولته الارتجالية، والتقاسيم أنواع ومدارس متعددة، نذكر منها على سبيل المثال:

(١) التقاسيم الحرة

هذا النوع من التقاسيم يسير طبقاً لرغبات العازف المنفرد واختياراته؛ لأنها تختلف من قدرات عازف لآخر، وطبقاً لبعض الشروط التي سبق ذكرها، بل يمكن أن يختلف أسلوب العازف المنفرد داخل المنطقة الواحدة أو المدرسة نفسها، ولو كانوا من أبناء جيل واحد، ومن داخل إطار حضارة الموسيقى العربية التي تعتبر أن اللحن هو العنصر الغالب في الأداء، والذي يغلب عليه دائماً عنصر إضافة الزخارف والحنانيات، وهو جزء مميز ومرتبط بالحاجة الفنية والجمالية للموسيقى العربية الغنائية والآلية بشكل عام. ويمكن تحديد مراحل الارتجال وتأثره بالتراث الموسيقي والمحلي كالآتي:



المرحلة الأولى: المدرسة القديمة «من نهاية القرن التاسع عشر»

تحدد فترة استمرار هذه المدرسة وحتى ظهور نخبة متميزة من الموسيقيين الدارسين خلال فترة الربع الأول من القرن العشرين، وتمثلت تلك المدرسة خلال الفترة التي استمدت منها خصائصها الفنية والتعبيرية من مدارس سابقة لها، وهو الجو العام الذى أحاط بالغنون والآداب والثقافة فى تلك الفترة، ولا شك من أن طبيعة الآلة التى تقوم بالأداء وهى غالباً «آلة من آلات التخت» تختلف فى طابع كل منها وأسلوبه مثل «النأى والعود أو القانون»، وكان من المؤلف فى أداء التقاسيم فى تلك المرحلة هو «العزف البطئ» المتأنى، لصوت نغمة واحدة متكررة، والدوران حولها فترة طويلة، قبل أن ينتقل العازف ويتدرج إلى المناطق الحادة للمقام بعد التحويلات المناسبة ليعود بعدها هبوطاً إلى الختام ويكون دائماً فى أساس المقام وهو ما ينطبق على أداء كل آلات التخت.

ومن أشهر العازفين على آلة العود فى عصرهم فى تلك المدرسة «أمين المهدي» الذى أجاد العزف وكان حجة ومرجعاً فى عصره ويمثل أسلوب النفس الطويل والعميق والذى سار على نهجه الكثير من العازفين ممن عاصروه، ونذكر على سبيل المثال بعض التسجيلات المنفردة لبعض آلات التخت فى تلك المدرسة ومنها الآتى^(١١):

- ١ - أمين المهدي - تقاسيم «عود» فى مقامات: بياتي، راست، شد عريان.
- ٢ - إبراهيم العريان - تقاسيم «قانون» فى مقامات: حجاز كار، سوزناك، سيكا.
- ٣ - إبراهيم سهلون - تقاسيم «كمان» فى مقامات: بياتي، حجاز، راست، سيكا.

(ب) التقاسيم المقيدة

وهى التى يكون فيها الارتجال مُصاحباً بأحد أوزان الضروب الإيقاعية مثل: الوحدة الكبيرة أو الصغيرة، المصمودى الكبير والصغير، والنواخت أو الدور هندي أو السماعى الدارج أو السماعى الثقيل أو أى من الإيقاعات الشائعة، وهذا النوع من أنواع الارتجال يتطلب الدقة والمحافظة على الربط بين الجمل اللحنية وتتناسب مع تركيب ضغط الوزن الإيقاعى والتفاعل معه، ومن أشهر قوالب التكليف الآلى فى الموسيقى العربية المصرية - الذى يمكن أن نعتبره قائماً على نظام التقاسيم المقيدة - قالب «التحصيلة»^(١٢)، وهو عبارة عن جملة لحنية استهلالية يؤدّيها التخت كاملاً، ثم تؤدى آلة منفردة «تقسيم» ثم تعود المجموعة لتعزف الجملة اللحنية الأساسية، ويليهما بالتناوب آلة أخرى بين الأداء الفردى والأداء الجمعى. وهو من صيغ التقاسيم المقيدة؛ لأنه يخلق حواراً ونسيجاً موسيقياً متكاملأ ومتعدد الألحان ويوفر عنصراً للمنافسة بين العازفين وإطلاق العنان للخيال وللباتكار وإرتجال جمل لحنية قصيرة ومتميزة بحيث تنتهى دائماً فى المقام الأصلى.

المرحلة الثانية: تبدأ منذ الربع الثانى من النصف الأول للقرن العشرين

حيث كان لظهور الرغبة عند بعض الفنانين للبحث عن وسائل جديدة للتعبير والأداء للموسيقى يبتعد عن الأسلوب الذى كان سائداً من قبل فى الأداء ومصاحبة للغنى، سواء أكان ذلك فى الحفلات العامة أم الخاصة أم فيما يقدم من أعمال فنية فى المسارح الغنائية، والسعى إلى مواكبة حضارة القرن العشرين خاصة بعد ظهور



(١١) فهرس الموسيقى والفناء العربى القديم المسجل على أسطوانات، دار الكتب المصرية، قسم الموسيقى، الجزء الثانى (م - ح)، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٩٨.

(١٢) التجميعية تعتبر النظير لصيغة «الكونسيرتو جرو سى» concerto grosso وهو مؤلف تشترك فيه مجموعات كاملة من الآلات، تتناوب العزف فيما بينها، وعادة يكون بأسلوب الفرجا faga «تداخل الألحان» أى إن الربو، تكون هى نفس اللحن حرفياً وكما كان متبعاً فى الطقوس الكاثائية القديمة.

أجهزة التسجيل الصوتي «الأسطوانة»، وتطور صناعة السينما، حيث أصبحت الحاجة شديدة إلى وسائل أخرى للتعبير للموسيقى وللنوتون والتوزيع وتقديم موسيقى تخلق صوراً معبرة تناسب بعض المشاهد والمواقف في إطار أحداث قصة الفيلم أو المسرحية، وبعد تجارب عدة واهتمام الدول العربية بالتعليم ويتكوين الفرق الموسيقية ذات الطابع القومي، كان ذلك سبباً في ظهور بعض العازفين المتميزين على الآلات العربية مثل: «العود والقانون والناي والكمان والتشيللو والآلات الإيقاع وغيرها»، بالإضافة إلى تبادل الفكر الموسيقي بين الدول العربية، وتبادل العازفين والزيارات مما أدى إلى فتح آفاق جديدة أدت إلى تطور أساليب العزف والآداء وتبسيط الأضواء على العازف المنفرد.

(ج) المدارس القومية لقلب الارتجال

أولاً: المدرسة المصرية

تعتبر المدرسة المصرية ذات أصالة وطابع خاص تميزت به، ويمكن التعرف عليه بسهولة وخاصة في أساليب الأداء في الغناء أو العزف المنفرد، ويعود ذلك إلى الخبرة الطويلة على مدار العصور والتأثر بمدارس متعددة وخاصة «المدرسة التركية» التي استطاع أن يخلص من تأثيرها العازفون المصريون، بعد مرحلة طويلة من الدراسة ومزج قوالب مؤلفات الموسيقى الآلية التركية - والتي لا يزال بعضها يُدرس ضمن مناهج التعليم في المعاهد الموسيقية المتخصصة، بل في بعض الدول العربية أيضاً - وكانت فكرة تمصير التأليف لبعض قوالب الموسيقى الآلية التركية وإضافة الروح والإحساس بالنغم وأصوله ومزجه بالروح والطابع القومي المصري المتأثر بكل ما سبق أن أحاط به من ثقافات عربية وأجنبية، وخاصة في إبداع الموسيقى بشكل عام وقالب الارتجال في العزف المنفرد بشكل خاص، ومن بعض التسجيلات الخاصة بالارتجال لبعض مشاهير العازفين المصريين:

١ - محمد القصبجي (١٨٩٢ - ١٩٦٦)

صاحب مدرسة تقليدية متطورة في العزف على آلة العود، له الكثير من التقاسيم والارتجالات المسجلة في مقامات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: تقاسيم بياتي، حجاز، حجاز كار، رست، صبا، ونهلوند.

٢ - فريد الأطرش (١٩٠٥ - ١٩٧٤)

له مدرسة خاصة في العزف على آلة العود، وهو من مشاهير العازفين في الوطن العربي، تميز باستخدام تقنيات جديدة، والعزف على أكثر من وتر في وقت واحد، وكان من أشهر فواصل ارتجاله على آلة العود خلال حفل الربيع الذي كان يحييه كل عام بمناسبة أعياد الربيع على الهواء مباشرة، وكان هذا تقليداً خاصاً به.

٣ - رياض السنباطي (١٩٠٦ - ١٩٨١)

يعتبر عازفاً بارعاً، فاق وتميز على أقرانه من العازفين في زمانه، وصيغ عزفه المرتجل على آلة العود يضمن اللوح والنفس الطويل وسيطرته على الآلة والتصوير النغمي لمقامات الموسيقى العربية التي حافظ على استخدامها وصيغها بمشاعره.

٤ - جورج ميشيل (١٩١٧ - ١٩٩٦)

اشتهر بوصفه عازفاً منفرداً ومتميزاً على آلة العود، جمع بين ألوان متعددة في أسلوب العزف والآداء، خط لنفسه أسلوباً خاصاً تفوق به على سابقيه ومعاصريه



وسيطر على آلة العود سيطرة كاملة وعزف عليه كما يُعزف الجيتار، كما أجاد العزف بالأسلوب التركي والمدرسة التقليدية، وتميز بالسرعة والتقنية العالية واستخدام مختلف القدرات للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته الفنية، وله تسجيلات تقاسيم وارتجالات كثيرة في مقامات عدة بالإذاعة المصرية.

ثانيًا: المدرسة العراقية

١ - جميل بشير (١٩٢١ - ١٩٧٧) وأخوه منير بشير (١٩٣٠ - ١٩٧٧)

هما شقيقان وعازفان نابغان في العزف على آلة العود، ومن تلاميذ مؤسس المدرسة العزفية وتقنياتها في العراق الشريف محي الدين حيدر (١٨٩٢ - ١٩٦٧)، تخصص جميل في العزف على آلة الكمان والعود، ويعتبر منير من تلاميذ أخيه، وكلاهما من المحافظين على مدرسة العزف والآداء للمدرسة التركية. وتميز منير بالإضافة بعض الطقوس المصاحبة للعزف المرتجل أثناء الأداء المسرحي كيث الروائح الطيبة أو الإضاءة الزائفة، أو ارتداء الزى القومي الوطني، وغالبًا ما تؤثر تلك الطقوس في مشاعر العازف والمستمع بعمق الإحساس الفني بالتذوق، وله تسجيلات كثيرة في بعض الدول العربية والأجنبية.

ومن جيل شباب العازفين العراقيين المتميزين:

سالم عبد الكريم ١٩٥٧، ونصير شمة ١٩٦٣، وأحمد مختار ١٩٦٧، وهم جيل متميز يجده الشدائد آلة العود والسيطرة عليها، وكل منهم خط لنفسه أسلوبه الخاص بعد أن درسوا وأفاقوا جميعًا من التراكمات والمؤلفات الخاصة بالشريف محي الدين وجميل بشير، وهي مدرسة المهارة والسيطرة على أدوات التعبير بدقة والتأثير الكامل واستخدام السرعات الفائقة لعزف السلالم صعودًا وهبوطًا مع استخدام البصم والترعيش ومختلف أدوات الحليات والزخارف اللحنية والأوضاع الخاصة بالعزف.

ثالثًا: المدرسة التونسية

١ - علي السريتي

هو من أقدم عازفي آلة العود في تونس، حافظ على المدرسة التقليدية في العزف وأسلوب الأداء الذي تميز بالهدوء والنفس الطويل والتعرض لمقام واحد في استعراض طويل، وله تسجيلات تبرز أسلوبه في الارتجال.

٢ - صالح المهدي

عازف آلة الناي و آلة العود يجيد العزف على كليهما، وله بعض التسجيلات والمؤلفات.

٣ - أحمد القليعي

من أشهر رواد العزف المتطور والمنفرد لآلة العود في تونس، تميز بالسرعة والتقنية العالية والسيطرة على الأداء المحكم، وقدم حفلات متعددة، كما شارك في المحافل الدولية، وله أعمال ومؤلفات حديثة ومتطورة في أساليب التعبير والارتجال.

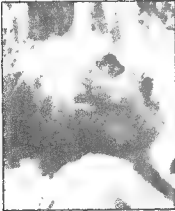
وفي ختام هذه الدراسة حول موضوع تأثير الارتجال بالتراث الموسيقي والمحلى يمكن أن نستخلص أن القدرات الأساسية على الإبداع تتمثل في النشاط الحركي والعقلي للمبدع، سواء أكان ذلك بالموهبة أم بالقدرات التي تتوافر بالمران والتربية، أم نتيجة لبعض العوامل الفطرية غير المكتسبة، وأن مختلف القدرات الإبداعية تتمثل في قابلية الشخص لاكتساب المهارات والقدرات التي يمكن أن يحصل عليها خلال فترة



من التدريب الرسمي أو غير الرسمي، والذي يتراكم نتيجة لخبرات الحياة ونتيجة للمران المستمر، وأن الاستحسان الذي يمكن أن يحظى به العازف أو اللغنى المنفرد يعطيه الثقة بالنفس التي تؤهله ليكون عازفًا أو مغنًيًا مجتهدًا ومتميزًا، بل مقتدرًا ومؤثرًا في جيله أو في من يأتي بعده، الأمر الذي يُسهم مستقبلاً في نقل الفكر الموسيقي العربي إلى أفاق متقدمة ومستقبل مزهر ومشرف لموسيقانا العربية فهي تعتبر مرآة حضارتنا، ووثيقة شخصيتنا العربية المتميزة ومستقبلها المشرق ومكانتها العلمية المتقدمة في مجتمعاتنا العربية وفي المجتمع الدولي بأكمله، وخاصة بين بلدان العالم المحضر. ويجب ألا ننسى ذلك ونحن نُقدّر ونحترم جميع وسائل الاتصال التكنولوجي المعاصر والإمكانات المتطورة في تقديم وسائل تحصيل العلم والإفادة من الكمبيوتر وإمكان الحصول على المعلومات في لحظات ودقائق معدودة في أي من الموضوعات العلمية أو الثقافية أو الموسيقية بكافة أنواعها، أو حتى الاستماع إلى أنواع متعددة من مؤلفات الموسيقى الكلاسيكية أو القومية أو الشعبية أو أي نوع كان قديمًا أو حديثًا أو معاصرًا، وهذا ما يتيح لنا فرص التعرف والدراسة والتقدم والتفوق خاصة ونحن في قرب نهاية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين وأمامنا الكثير لنفكر فيه ولنتعلمه.

المراجع:

- ١ - أحمد بيومي: **القاموس الموسيقي**، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.
- ٢ - تيمور أحمد يوسف: **آلة العود والعازف**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦.
- ٣ - سمحة الخواي: **الارتجال وتقاليد في الموسيقى العربية**، مجلة **عالم الفكر**، المجلد السادس، وزارة الإعلام الكويتية، العدد الأول، ١٩٧٥.
- ٤ - صفوت كمال: **الغناء الشعبي، مزاويل وقصص غنائية شعبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.
- ٥ - ماجدة عبد السميع: **دراسة تحليلية لمدارس الغناء العربي بمصر خلال القرن العشرين**، رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة، ١٩٨٥.
- ٦ - ممدوح الجبالي: **دراسة مقارنة لأسلوب الارتجال على آلة العود عند كل من القصبي والسنباطي**، رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة، ٢٠٠٣.
- ٧ - طارق يوسف إبراهيم: **الأساليب المختلفة لأداء الموال عند بعض المؤدين**، رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة، ١٩٩٥.
- ٨ - يوسف السيسى: **دعوة إلى الموسيقى**، سلسلة كتب ثقافية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ١٩٨١.
- ٩ - Michael Hurd: **The Oxford Junior Companion to Music**, second edition. New York, 1979.





ملامح التغير فى بعض آلات الموسيقى الشعبية المصرية

محمد شبانة

مدرس بالمعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون.

لا تكتسب آلات الموسيقى الشعبية المصرية أهميتها من الموسيقى التى تصدر عنها وحسب، ولكن تتعاطف هذه الأهمية حين تمثل هذه الآلات جانباً مهماً من جوانب الحرف التقليدية المصرية أيضاً، وإذا كانت صناعة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية لم تشكل مجالاً خصباً أو سوقاً رائجاً حتى الآن، ذلك أن المازف ظل هو الصانع غالباً، وهو - ربما - ما حال دون تطور هذه الآلات بشكل مضطرد، وحال دون وجود سوق تنافسى يتيح لها نصيباً من التحسين والتطوير.

وعلى حين نجد تراجعاً أو انتكاساً فى صناعة آلات الموسيقى الشعبية المصرية، نلاحظ أن كثيراً من الأمم والثقافات أولت آلاتها الموسيقية الشعبية اهتماماً كبيراً، سواء فى جانب الصناعة أو فى جانب الرواج الفنى والحضور ضمن الفعاليات الفنية لهذه الدول، وهو ما نلمسه فى آلات الموسيقى الشعبية التركية والصينية، وثقافات أخرى كثيرة.

وتستلزم صناعة هذه الآلات وجود عناصر عدة أهمها الحرفيون والصناع المهرة الذين يتمتعون بخبرات مهنية، ودراية بالقياسات الدقيقة اللازمة لإنتاج الآلة الموسيقية، وتمتد تلك العناصر لتشمل المواد التى تصنع منها تلك الآلات، سواء كانت مواد بيئية أو مستوردة، طبيعية أو صناعية، وتتنوع الخامات بين الفخار والخشب والجلود والمعادن بأنواعها، والبوص أو الفاب، حيث يفرض تعدد فصائل هذه الآلات تنوعاً فى الخامات المكونة لها، إضافة لألفية التصنيع وما تتضمنه من إعداد وتجهيز لهذه الخامات، ومرآحل الصناعة، وما تحتاجه من أدوات ومعدات تتنوع بين ما هو يدوى وما هو تكنولوجى، كذلك ما يحرص عليه صناع وعازفو



هذه الآلات من إضافات زخرفية تعطى أبعاداً جمالية تشكيلية لهذه الآلات، بل وتؤثر لأبعاد اعتقادية شعبية على قدر كبير من الأهمية.

ويمكن لنا أن نلاحظ أن هناك ثراءً في الآلات الإيقاعية وآلات النفخ، وأن ثمة نقصاً في الآلات الوترية، حيث نجد حضوراً لآلات السسمية والطنبورة والريابة، في حين انحصرت الريابة القدح، بل اندثرت آلة الجمبره التي كانت موجودة في واحة سيوة.

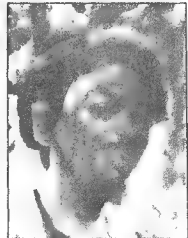
آلات الموسيقى الشعبية وتأكيد الهوية الثقافية

إن حضور وانتشار هذه الآلات يؤكد على الهوية الثقافية لهذه الأمة، ويتجلى ذلك في تميز الطابع الصوتي الناتج عن هذه الآلات مقارنة بآلات تمثل ثقافات أخرى، كما أن استخدام المواد والخامات البيئية في إنتاج هذه الآلات يؤكد أصالة هذا المنتج وارتباطه بالبيئة الثقافية الناتج عنها، كما يؤكد على العمق التاريخي لهذه الآلات وهو ما تكشف عنها الشواهد التاريخية والأثرية، إضافة إلى تفاعل وحضور هذه الآلات في جل الممارسات الشعبية التقليدية المصرية بما يؤكد أهميتها وضرورة الحفاظ عليها واستمرارها.

وإذا كنا نعيش مرحلة مهمة من مراحل التطور البشرى التي تلعب التكنولوجيا فيها دوراً بارزاً في تقدم ورقي المجتمعات الإنسانية، فلا تزال لدينا إشكالية كبيرة في صناعة الآلات الموسيقية الشعبية، ذلك أنها مازالت حالات فردية، ولم تصبح ذات طابع مؤسساتي له معايير وقوانين ثابتة تميز على رقي صناعة هذه الآلات وهو ما حال دون حضور هذه الآلات ضمن الفرق الموسيقية، وأتاح المجال لآلات أخرى تقليدية - بل غربية - أن تزيع الآلة الشعبية وتحتل مكانها، ف رغم حضور آلات الموسيقى الشعبية المصرية ضمن التكوينات الآلية التي تصاحب المناشط الموسيقية الشعبية كافة - بل غير الشعبية أحياناً - إلا أنه من الأهمية بمكان ملاحظة دخول كثير من الآلات التقليدية غير الشعبية مثل العود والقانون إلى الفرق المصاحبة لأنشطة موسيقية شعبية، بل دخول آلات موسيقية غربية مثل الفيولن (الكمان) والأكورديون، بل آلة الأورج الكهريائي ضمن الفرق المصاحبة للآداء الشعبي، بل للإنشاد الدينى الصوفى.

معايير ومعايير

ومما لا شك فيه أن عدم وجود أنظمة تحو صناعة الآلة الموسيقية لدينا قد ألقى بظلال سلبية على تطور الموسيقى المصرية ذاتها، فقد كان لتطور صناعة الآلات الموسيقية في أوروبا نتيجة للثورة الصناعية الأثر الكبير في تطور حركتها الموسيقية. وإذا كنا نطمح إلى رقي آلائنا الموسيقية الشعبية وتطويرها، فإن هذا التطوير يجب أن يعتمد على معرفة كيف تطور الفكر الإنسانى بالآلة الموسيقية وألوانها التنمى (الصوتية)، بحيث يستطيع الملحن أو المؤلف الموسيقى أن يعبر عما يريد من خلال إبداعاته الموسيقية، ولن يتأتى هذا التطوير إلا من خلال حوارات و نقاشات و تجارب بين المؤلف الموسيقى أو الملحن وبين الصناع والمعارف، وهو ما يستلزم بالضرورة وجود أساليب للكتابة الموسيقية والمزف على هذه الآلات، تراعى خصوصية الموسيقى الشعبية المصرية، وتعمل على إبراز هويتها الثقافية الموسيقية، وهو ما يدعونا إلى الدعوة إلى وجود مؤسسة بحثية ترمى صناعة آلات الموسيقى



الشعبية وفق رؤية علمية تعتمد قواعد علم الصوت، بما يضمن جودة الصوت الموسيقى الناتج عن هذه الآلات مع الحفاظ على الطابع الصوتي الثقافي لهذه الآلات بصفتها معبرة عن هوية ثقافية لها جذورها التاريخية.

مشكلة آلات الموسيقى الشعبية

إن من الأهمية بمكان الالتفات إلى التغيرات التي طرأت على شكل الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، وما ينتج عنه من تغير في الموسيقى الناتجة عنها، وكذلك في تقاليد الأداء المرتبط بهذه الموسيقى، ومما لا شك فيه أن ثمة مشكلات تواجه آلات الموسيقى الشعبية تجعلها مهددة بالانزواء والضياع، بل إن منها آلات باتت في ذمة التاريخ أو تكاد (المقرونة - الأرغول - الجمبر)، ولعله من الضروري محاولة معرفة الأسباب التي دفعت إلى استحداث هذه التغيرات، وهل هي دوافع فنية أم اقتصادية أم اجتماعية؟ ويمكن أن نحدد هذه المشكلات في اتجاهين على النحو التالي:

أولاً: من حيث الشكل (الهيئة)

على الرغم من ضرورة أن تكون صناعة الآلة الموسيقية تعتمد على الدقة والتناسق في الشكل، والتوازن بين أجزائها، واستخدام خامات جيدة، بما يخدم الهدف الأساسي من وجودها وهي القدرة على استخراج الصوت الموسيقي بما يخدم الأداء الموسيقي في مجمله، إلا أنه لوحظ تفاوت هذه الآلات من الوجهة الشكلية، ويرجع ذلك إلى عدم وجود نمط واحد متكرر متفق عليه، بل أنه من الصعب أن نورد وصفاً لهذه الآلات بشكل عام، بل يظل هذا الوصف مرتبطاً بالآلة واحدة محددة هي التي نحن بصدد وصفها، ويظل الشكل الخارجي للآلة رهن حرص صانعيها وعازفيها على جودة التشطيب النهائي للآلة، وهو ما يترك وفق المزاج الشخصي لمقتني الآلة، وقد ترتب على ذلك الأمر مشكلة تمثلت في عدم تجانس الطابع الصوتي الناتج عن هذه الآلات حال أدائها بشكل جماعي، ناهيك عن عدم توافر الوحدة الجمالية في شكل هذه الآلات.

ثانياً: من ناحية الإمكانات الصوتية

وتتمثل هذه المشكلة في أمرين، الأول: ضعف الصوت الصادر عن بعض الآلات.

أما الأمر الثاني، فيتمثل في قلة المساحة الصوتية لها، وهو ما يتضح في الآلات الوترية (المسمسية، الربابة).

ويمثل ضعف الصوت الناتج عن الآلة مشكلة تدفع كلاً من المازف والصانعين إلى تقبيل حلول فردية أو متسلسلة، وهو ما قد يضر بالسمات المميزة لهذه الآلات سواء في طابعها الصوتي أو في الجانب الوظيفي الذي تضطلع به هذه الآلات في منظومة الأداء الموسيقي، وهو ما يطرح أسئلة تراها مشروعة، منها:

لماذا لا تتم صناعة الآلات بشكل نمطي دقيق، بحيث تكون الآلات متطابقة في طبيعة الصوت الناتج عنها ؟



وبذا لا يحدث ذلك التباين في طبيعة الصوت الناتج عن العزف على هذه الآلات، وهو ما قد يساعد على تضاعف القوى الصوتية الناتجة عن زيادة أعداد الآلات الشعبية الموجودة ضمن التكوينات الآلية (الفرق الموسيقية)، بل يضمن لها بالأساس حضوراً ضمن هذه الفرق.

محاولات الحل.. ملاحظات واقعية

مثلت المشكلات السالف ذكرها واقعاً ملحاً، دفع مستخدمى تلك الآلات إلى محاولة تجريب حلول من شأنها تقاوى ما وجفوه من مشكلات تؤثر سلباً على طلاقة التعبير والأداء الموسيقى.

وسوف نورد بعض الملاحظات حول هذا التغير الذى دخل إلى آلات الموسيقى الشعبية المصرية، ويتضح بجلاء فى آلتين محددين هما السمسمة التى تغير شكلها وعدد أوتارها، وكذلك آلة الربابة التى عُمِد إلى تكبير صندوقها المصوت بشكل لافت، أو إضافة اللواظ (الكبسولات) الصوتية الموصلة بمكبرات الصوت، فى محاولة لتلافى ضعفها الصوتى.

أما بالنسبة للمشكلة الأخرى، والتى تمثلت فى قلة المساحة الصوتية، فقد حدا هذا ببعض المازفين إلى إضافة جهاز تغيير الطبقة الصوتية (Octaver) إلى بعض الآلات (الكولة - الربابة)، أو زيادة عدد أوتار الآلة (السمسمية، الربابة).

أولاً: آلة السمسمة

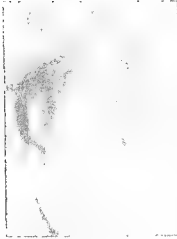
آلة وترية شعبية مصرية، تشبه فى تركيبها آلة الطنبورة التى ظهرت مع العمال النوبيين الذين عملوا فى حفر قناة السويس، وموطنها الأصلي أسوان والنوبة، وانتشرت فى منطقة القناة وسيناء، وقد اختفى منها أسلوب الضبط الخماسى نظراً لاختلاف الخصائص الموسيقية لتلك المنطقة الجديدة، والتى تقوم على السلام الكبيرة والصغيرة والمقامات العربية مما دعا إلى تعديل طريقة النبر عليها^(١).

(١) سمير يحيى الجمال: "تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، رقم ١٥٠، ١٩٩٩.



صورة رقم (١) آلة السمسمة

تركيب الآلة



تتكون الآلة من ثلاث قوائم خشبية على شكل المثلث، طول القوائم الخشبي الواحد حوالى ٦٠ سم، ويسمى القائم الذى تشد عليه الأوتار بالمارضة أو الفرمان أو الجمالة، وهو مصنوع على شكل أسطوانى وبه ثقبوب عدة تختلف عددها تبعاً لمراحل زمنية تتابعت على الآلة، وتدرجت أعداد هذه الثقبوب من خمسة إلى ستة إلى ثمانية ثم إلى عشرة حتى وصل عدد الثقبوب إلى اثني عشر ثقباً، ويثبت داخل هذه الثقبوب المفاتيح أو ما يطلق عليه الملاوى أو الكالون، حيث تشد عليها الأوتار، ويخرج من طرفى المارضة الزراعان، أو ما يعرف كذلك بـ " الممدان "، والذي يكون أحدهما غالباً أقصر قليلاً من الآخر، ليثبتا على الصندوق المصوت " الطبق " وهو عبارة عن صندوق خشبى أو صحن من الصاج، ويشد عليه جلد رقيق، تعمل فيه فتحتان تساعدان على زيادة الرنين، ويتنوع هذا الجلد بين جلود النجل والبقر والجاموس، وتفضل جلود أرجل النجل حيث تنظف وهى ملازمة ويقص منها لتستخدم كسيور للربط.

ويرتكز فوق الصندوق المصوت " كرسى " أو " هرمه "، وهى عبارة عن قطعة مستطيلة من الخشب تستخدم لرفع الأوتار، وتجهز أوتار السمسمية من سلك معدنى رفيع " سلك تليفون "، ويستخدم الآن سلك فرامل الدراجة نظراً لمتانته بالقياس لسلك التليفون، تلتقى جميعها أسفل الصندوق المصوت، وتمر الأوتار متباعدة عن بعضها البعض بنسب متساوية، حيث تمر فوق الكرسى، وتنتهى إلى المفاتيح، وأوتار السمسمية متماثلة فى النوع والطول والسمك ويختلف الصوت الصادر عنها تبعاً لحجم الآلة من حيث طول ونوع الأوتار وحجم المصوت، وكذلك تبعاً لعملية الضبط أو التسوية التى يجرىها المازف، والذي يضرب على الأوتار بقطعة من النجل.

وقد كانت السمسمية فى فترة ما قبل التهجير تتكون غالباً من خمسة أوتار تعرف لدى المازف بمسميات محددة نوردتها كالتالى:

من أسفل إلى أعلى:

١ - البومة " غليظ " ٢ - الموصل ٣ - الفاصل

٤ - المجاوب ، وهو يشارك فى جميع التقلات. ٥ - الشارة (حاد).

ويورد رواية آخرون مسميات تختلف بعض الشيء، وهى كالتالى من أسفل إلى أعلى أيضاً:

١ - البومة (غليظ) ٢ - المتحرك ٣ - المتكلم ٤ - المجاوب ٥ - الشارة

وكذلك وردت أسماء أخرى كالتالى:

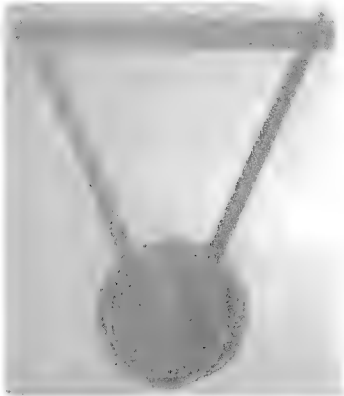
من أسفل إلى أعلى:

١ - الدبابة ٢ - البوق ٣ - المجاور ٤ - الرداد ٥ - الشارة.

وقد لحق الآلة تطور أدى إلى زيادة عدد أوتارها زيادة وصلت إلى اثني عشر وتراً، وهو ما جعل الآلة تخرج عن سياق تمييزها الموسيقى القديم، بل مباحها الوظيفى، وبالتالي بات من الصعب إطلاق التسميات السالف ذكرها على

أوتارها، ويبرر الرواة ما لحق بالآلة من تغير أدى إلى زيادة عدد أوتارها وكذلك تزويدها بكبسولة كمكبر للصوت، إلى أن هذا من شأنه استكمال انضمام السلم الموسيقى العربي حتى تستطیع الآلة مواكبة الأداء الموسيقى الراهن، ومصاحبة المغنين في ما يؤدونه من الحان تقوم على مقامات الموسيقى العربية، كما هو المثال في أغاني الضمه.

ولعل الصور الآتية تشير إلى بعض ملامح التغير التي انتابت آلة السمسمية، فهذه آلة صندوقها المصوت عبارة عن علية من الصفيح، وهو ما يؤكد اعتماد الصانع (العارف) على ما يتوافر لديه من خامات بيئية، صورة رقم (٢). كما أن إلحاق الآلة بمكبر للصوت ساعد في التغلب على مشكلة ضعف صوت الآلة، وهو ما يتضح في النموذج التالي حيث عمد عارف آلة السمسمية من الواحات البحرية إلى استخدام الكبسولة الكهربائية، صورة رقم (٣).



صورة رقم (٧) " آلة السمسمية "



صورة رقم (٢) " آلة السمسمية "

ولعل دخول الآلة في مجال الاحتراف أدى بمآزقيها إلى تطويرها بما يخدم الأداء الموسيقي، وهو ما يتضح في الصور التي سترد تباعاً.



صورة رقم (٤) " آلة السمسمية "

الاحتكاك الثقافي الخارجي وأثره في التغير

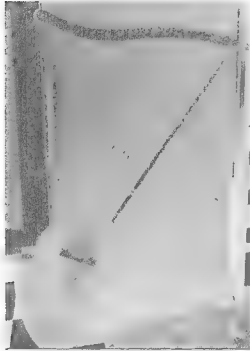
وقد كان لاحتكاك الفنان الشعبى - إثر انتقاله إلى أوروبا لعرض موسيقاه الشعبية - بالغ الأثر في محاولته محاكاة مسيرة التطور في أوروبا، وهى تحولات ربما كان مبعثها ليس الفنان الشعبى نفسه، بل بعض المثقفين أو أدمياء الثقافة، الذين لم يفتنوا إلى أن ثمة سبباً أو نعتاً ثقافياً أدى إلى هذه التحولات التى لحقت بالثقافة الأوروبية والتى شكلت الموسيقى وآلاتها جزءاً منها.

وقد تمثلت هذه المحاكاة في ما اضطلعت به بعض الفرق من تصنيع نماذج تحاكي آلات عائلة الفيولينة (الفيولينة والفيولا والتشيلة والكنترياص)، لتصنع على غرارها أحجاماً أربعمائة آلة السمسمية، بل وتمدى ذلك التوجه الشكلى إلى محاكاة أنماط ارتبطت بالحياة الموسيقية الغربية فى ما يعرف بموسيقى الحجيرة أو الرياى الوترى (الكورتيت).

وربما كان من المهم أن نشير إلى أهمية هذه الفكرة من الوجهة الفنية، لكن تكمن المشكلة فى أمرين، الأول يرتبط بالفكر والثقافة الموسيقية لأصحاب هذا التوجه، حيث غاب عن بال من تصدى لتتفيذ هذا التطوير ارتباط هذه الأفكار بسياق ثقافى أوروبى يختلف إجمالاً عن واقعنا الثقافى الموسيقى، نعيمك من التاريخ، فالثقافة المصرية سواء فى جانب الإنتاج أو الاستقبال هى ثقافة الغناء



ولمست المعزوفات، وهو ما يجعل من هذه الآلات الجديدة مجرد كم صوتي يدور في ذلك النوفونية دون إحادة من ألوان هذه الآلات الصوتية، ودون أن نجنى إبداعاً موسيقياً جديداً، فالتطوير شكلاني لا يرقى إلى عمق الفكر والممارسة في السباق الثقافي الغربي، على أنه من الإنصاف أن نؤكد مشروعية التوجه، لأنه يكشف بوضوح عن خلل ووهن مرتبط بآلاتنا الموسيقية الشعبية، ورغبة في تدارك هذا الوهن ومعالجة ذلك الخلل، وتظل التجارب رهناً بحكم التجربة ونجاحها وتبنيها من قبل الفنان الشعبي والمتلقي الشعبي، فكلهما يعطى للمنتج صفة الشعبية، إذا كان مبعداً عن الثقافة التي يتفاعل معها.



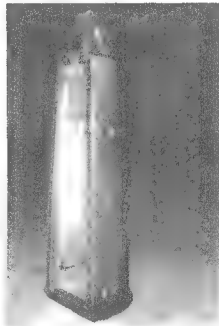
صورة رقم (٥) السمسمية ذات الحجم الكبير الذي يحاكي الكنتريانس

غير أن التطوير لم يقف عند حد صناعة أحجام تحاكي عائلة الفيولين، بل تمداه لصناعة شكل جديد من آلة السمسمية أطلقوا عليه اسم الجنوده، وقد صنع العازفون منه أحجاماً ثلاثة، محاكاة للفكرة السابقة.





صورة رقم (٦) السمسمية ذات الحجم الكبير الذي يعاكى الكنتريام

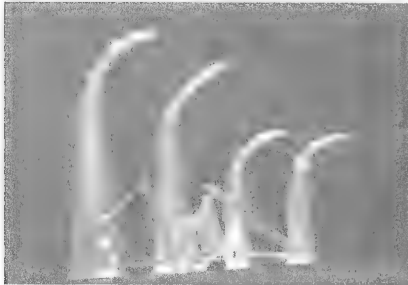
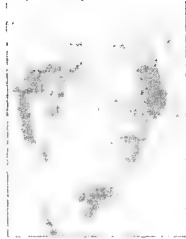


صورة رقم (٧) (الجندوه) شكل جديد لألة السمسمية " يور سعيد "





صورة رقم (٨) الأحجام الثلاثة لآلة (الجندوه)



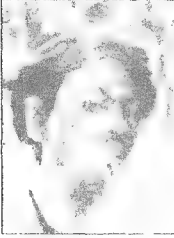
صورة رقم (٩) (الجندوه) و السمسمية بشكلين مختلفين.

ولم يتوقف الفنان الشعبي عن إيجاد حلول جديدة لكي يضمن على آله الموسيقية قيمةً جمالية، سواء في الشكل أو في الجودة الصوتية، فإضافة إلى استحداث أحجام وأشكال جديدة، نجده يطور الشكل القديم أو التقليدي، ربما لكي يخلع على آله شكلًا حديثًا يواكب بها الآلات الغربية التي لم تعد بعيدة عن مخيلته بل عينيه ويديه أيضًا، وهو يتضح في الصورة السابقة والتي نرى بها شكلًا لآلة السمسمية يحاكي آلة الجيتار الكهربائي، صورة رقم (٩).

ثانيًا: آلة الربابة

آلة وترية تنتشر في كثير من بلدان العالم شرقًا وغربًا، وهي تنتشر انتشارًا واسعًا في الصعيد والدلتا (الربابة الجوزة)، وثمة شكل آخر من الربابة في بداية

سيناء (الريابة القدح)، وإن كان هذا الشكل يعاني انحصاراً، غير أنه لا يزال موجوداً، وإن كان أكثر انتشاراً في بادية المشرق العربي.



صورة رقم (١٠) الريابة القدح، بير البعد، شمال سيناء.

وثمة نوعان من الرياب: الأول رياب الشاعر وهو ذو وتر واحد ، والثاني رياب
المفنى وهو ذو وترين.

والريابة آلة مصاحبة للفتاء أو لرواية السير الشعبية، وخاصة السيرة الهلالية،
ولكنها تتميز أيضاً ضمن تكوينات آلية تضم آلات أخرى مثل الطبل البلبلى
والمزمار، حيث يقوم عازفها بدور العازف المنفرد " الصوليمت " .



الريابة صورة رقم (١١)

تركيب الآلة

تختلف آلة الريابة في أحجامها وصندوقها المصوت، غير أن هيئتها واحدة، وتتكون من الأجزاء التالية:

١ - الساعد

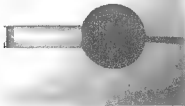
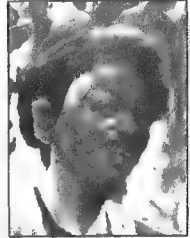
عمود أسطوانى من خشب الزان طوله ٦٥ سم، خرطت مقدمته على شكل مثندة، يسمونها (ناصية) طولها ١٨ سم، وترتكز على قاعدة أسطوانية طولها ١٢ سم، وقطرها ٤,٥ بها تجويف يسمى الخزنة عمقها ٢ سم وعرضها ١,٥ سم وطولها حوالى ٦ سم ويخترق الخزنة من الجانبين عصفوراً (مفتاح) أو اثنين، وتمتد أسطوانة الخزنة بعمود أسطوانى قطره ٢,٥ سم وطوله ٣٧ سم، وينتهى بسفود (سبخ) من الحديد طوله ٢٠ سم، وقطره ٠,٨ سم، تقريباً.



الساعد صورة رقم (١٢)

٢ - الجوزة (الصندوق المصوت)

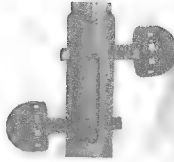
ثمرة جوز الهند مفرغة تماماً فتحت من الجهة العلوية على شكل دائرة قطرها ٨ سم تقريباً، شد على هذه الفتحة رق من جلد الماعز، أو جلد السمك، ومن الجهة السفلى للجوزة فتحت عدة ثقوب لإخراج الصوت، وثبتت الجوزة في نهاية الساعد بواسطة السفود.



الجوزة صورة رقم (١٣)

٣ - العصفورة (المفتاح)

عمود أسطوانى من الخشب طوله ٨ سم وقطره ١,٥ سم مثقوباً من وسطه حتى يربط به الوتر، يتدرج في الاتساع بشكل مخروطى لينتهى بمقبض بيضاوى أو أسطوانى الشكل، ويخترق العصفور جدارى الخزنة عمودياً ماراً داخلها، وبالطريقة نفسها تركيب عصفورتان من الناحية الأخرى.



المصفورة صورة رقم (١٤)

٤ - السببب (الوتر)

خيوط رفيعة من شعر الخيل أو وتر من ملك الصلب الرفيع، يربط في حلقة معدنية قطرها ٢ سم تقريباً تدخل في المصفود من ناحية الصندوق المصوت لتلتصق بجار الجوزة، ويمتد الوتر فوق السطح الجلد للجوزة مرتكزاً على قطعة من الخشب تعرف بالكعب، كي لا تلتصق بالجلد، ويمتد الوتر ليدخل عن طريق الخزانة في ثقب ضيق يتوسط عمود المصفورة، ويلف المصفورين يشد الوتر وقد يركب وتران، يسمى أحدهما " قوال " أو " ريس "، وهو الوتر الرئيس في الريابة ويكون على يسار المازف، في حين يركب الثاني ويسمى " رداد " في جهة يمين المازف.

٥ - الحزام

حزام من الخيوط يلف حول محيط المساعد أسفل الخزانة لتحديد بداية مطلق الوتر من أعلى، كما أنه من الممكن ضبط الأوتار من خلال تحريكه.

٦ - الفرسة... الكعب... الحصان

قطعة مستطيلة من الخشب طولها ١,٥ سم وعرضها ٨,٠ سم، وارتفاعها ٨,٠ سم ترتكز على سطح الرفعة الجلدية للصندوق المصوت لتشد فوقها الأوتار.

٧ - القوس

عصا من الخيزران طولها حوالي ٥٤ سم وقطرها ١,٥ سم تقريباً، تقوس تقويساً خفيفاً، ويربط طرفاها بخيوط من شعر الخيل أطوالها ٤٠ سم تقريباً، ويزداد تقويس الخيزرانة عندما يشد المازف الشعر أثناء الأداء، ويغشن الشعر بذلك بالرجبة " الألفونية "، وذلك لزيادة قوة احتكاكه بالوتر.



القوس صورة رقم (١٥)



طريقة العزف

الريابة من الآلات التي يعفق وترها بأصابع، ويتم ذلك باستخدام العازف أصابع اليد اليسرى (السيابة والوسيطي) على امتداد وتر الرداد، إذا كان ألبعد الصوتي بين مطلق الوترين مسافة رابعة تامة.

وبالنسبة لوتر القوال يستخدم (السيابة والوسيطي والخنصر) وقد يستخدم البنصر أحياناً، بينما يلف الإبهام حول محيط مساعد الريابة.

وتعزف الريابة في وضع رأسي ولها طريقتان الأولى إذا كان العازف واقفاً، فيرتكز نهاية السفود على خصر العازف الأيسر، وقد تعلق الريابة بحزام إلى كتفه، أما إذا كان جالساً، فيسند السفود على فخذ العازف الأيسر.

ويمسك العازف القوس بأصابع يده اليمنى في الجزء الأخير للخيزرانة، واضماً إياه بين الإبهام والسيابة، بحيث تكون راحة اليد في اتجاه امتداد الفرس، ويشد العازف شعر القوس بالضغط عليه بالوسيطي والخنصر في اتجاه مساعد اليد.

التغيرات التي دخلت على آلة الريابة

كان لاحتكاك الفنان الشعبي (العازف) بالأوساط الفنية القاهرية، سواء كانت هذه الأوساط موسيقية أو مسرحية، أبلغ الأثر في حرصه على التجويد في أدائه الفني كعازف ضمن الفرق الموسيقية في الحفلات أو التسجيلات لأعمال أو مؤلفات موسيقية أو درامية تحاكى أو تعبر عن أجواء شعبية، أو مصاحبة بعض الأعمال المسرحية التي تعتمد موضوعات شعبية وهو ما قد يتطلب منه محاولات إدخال التحسين والتطوير على آله الموسيقية.

وقد عمد الفنان الشعبي إلى معالجة مشكلات ضعف الصوت، وقلة المساحة الصوتية، وذلك بإيجاد حلول لهذه المشكلات، فقد أدخل على الريابة بعض التغير والذي تمثل في تضخيم صندوقها المصوت، أو إلحاقها بكبسولة صوتية (ميكروفون) تزيد قوة الصوت الناتج عنها، وقد يكون ضعف صوت الآلة دافعاً إلى إحداث هذا التغير، وهو ما يتضح من هذين النموذجين، النموذج الأول حيث عمد العازف إلى استحداث صندوق مصوت أكبر من الجوزة المتادة، وهو ما نشاهده في الصورة رقم (١٦)، غير أنه - نظراً لعدم حدوث النتيجة المرجوة - عمد مرة أخرى إلى استحداث صندوق مصوت أكبر، الصورة رقم (١٧).

غير أنه من الإنصاف أن نشير إلى أن مهارة بعض العازفين المبدعين تستطيع تجاوز المشكلات التي تواجه هذه الآلات، وذلك بتقريب حلول سواء في جانب تطوير صناعة الآلة، أو تنمية مهارات العازف الفنية، وهو ما نميزه في بعض عازفي آلات الموسيقى الشعبية.





حجمان مختلفان للصندوق الصوتي رقم (١٦)



حجم أكبر للصندوق الصوتي رقم (١٧)



خوف ورجاء

إن المتغيرات التي تحيط بالثقافة الشعبية المصرية هي مجملها، تدمونا إلى الدعوة ويشددة إلى الحرص على هذه الثقافة والحفاظ عليها وتنميتها، ولعل المتغيرات الحادة التي تمرى وأقمنا الثقافى والاجتماعى، وما تفرضه التطورات التكنولوجية تشير إلى أننا نحتاج ويشكل ملح ومتسارع إلى تطوير المناهج والأفكار التي من شأنها تطوير وتحديث آلاتنا الموسيقية الشعبية، دون إهدار لطابعها

الصوتى المميز، والمعبر عن هويتنا الموسيقية، بل إلى تعريف الأجيال الجديدة بهذه الآلات، وتؤكد مشروعية الدعوة إلى استحداث مناهج موسيقية لتعليمها فى مراحل التعليم الأساسى استفادة من زهد شعرها وبساطة تكوينها.

كما يمكن الاستفادة فى الجوانب الاقتصادية والسياحية بطرح نماذج مصنعة تصامح للاقتناء فى إطار ما يحرض السائحون والزائرون على اقتنائه من أشكال فنية مادية ذات صبغة فولكلورية، وهو ما يدعونا إلى تكرار المطالبة بوجود قسم متخصص لدراسة الموسيقى الشعبية المصرية بشكل متعمق تشكل دراسة آلات الموسيقى الشعبية المصرية جانباً أساسياً فيه، بحيث تضم ورشاً لصناعة هذه الآلات وصيانتها، إضافة لمعامل صوتية تكون منوطة بوضع الدراسات العلمية لاختيار أفضل السبل لتطوير وتحسين هذه الآلات شكلاً وموضوعاً بما يضمن لها البقاء والمشاركة الفعالة فى الحياة الموسيقية المصرية.

المصادر والمراجع

- أولاً: المصادر: الرواة

- سلامة متولى (عازف ربابة)، فرقة النيل للآلات الشعبية.
- شاكر إسماعيل (عازف ربابة)، فرقة النيل للآلات الشعبية.
- شوقي عبد الفتاح الريدى (عازف سمسمية، فرقة الطنبورة، بور سعيد).
- محمد شبيب وشهرته ميمى، (عازف سمسمية، فرقة الطنبورة، بور سعيد).
- محمد الشناوى، (عازف سمسمية ومغنى، بور سعيد).
- محمد صالح محمد، (عازف سمسمية، البايوطى، الواحات البحرية).
- زكريا إبراهيم، قائد فرقة الطنبورة البورسعيدية، ومدير مركز المصطبة للموسيقى الشعبية، القاهرة.

- ثانياً: المراجع: انظر

- سمير يحيى الجمال: "تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها"، سلسلة تاريخ المصريين، رقم ١٥٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.
- محمد شبانة: "أغاني الضمة فى بور سعيد"، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٦.
- محمد عمران: "آلات الموسيقى الشعبية المصرية وأدواتها"، المركز المصرى للثقافة والفنون، القاهرة، ٢٠٠٧.



الشعر الشعبي وفن الواو

عبد الستار سليم

شاعر ويبحث في المقارنات الشعبية.

الشعر الشعبي هو كل شعر خالفت لغته اللغة الفصحى في الإعراب أو الصرف أو المعجم^(١). والشعر الشعبي مرتبط بلهجة من اللهجات العامية، فالاختلاف في الإعراب يكون في إسقاط حركاته، والاختلاف في الصرف هو الخروج عن الأوزان الصرفية، والخروج من المعجم هو استخدام كلمات دراجة أو ليست فصيحة، فحينما نقول بيت الشعر الآتي:

قلبي عليل ماله دوا/ من حب ريم المؤصلي

حيث «عليل» الساكنة أخرجت لغة البيت عن الفصحى، وإذا قلنا «إيش بيكم يارجال؟» فكلمة «يارجال» ساكنة الراء وردت على غير القياس «فعال».

أما الخروج النفاص بالمعجم فكلمة «إيش» للمبدوء بها الكلام ليست كلمة من معجم الفصحى. ولغة الفصحى إيقاع يكمن في عدم الابتداء بالساكن، وعدم التقاء الساكنين - إلا في حالات خاصة - وإنهاء الخطاب بساكن. ولشعر إيقاع خاص يضاف إلى القاعدة السابقة مثل: منع تجاور الساكنين إلا في نهاية البيت كله، ومنع تجاور أكثر من أربع حركات، ومنع تجاور أكثر من ثلاثة مقاطع طويلة^(٢) إلا في «المتدارك».

وفي العامية، فإن السمة الأساسية التي تتسم بها اللغات العامية مهما كانت درجة الفصاحة فيها هي خلوها من حركات الإعراب، فمثلاً كلمة «ياصاحبي» بسكون الهاء - على وزن مستفعلن - أي تتوالى السواكن - مما يعطى للعامية إيقاعاً مخالفاً. وهذا يعنى أن الشعر الشعبي يحدث للأوزان الخليلية ما تحدثه العامية بالفصحى.

(١) د. مصطفى حركات (الجزائر) - من كتاب «السهادي إلى أوزان الشعر الشعبي».

(٢) المقطع الطويل يتكون من متحرك متبوع بساكنين مثل «ما» و«من».

العروض:

هو العلم الذى يدرس أوزان الشعر، والوزن معنيين:

* وزن البيت، وهو سلسلة السواكن والمتحركات.

* نموذج البيت، فيقال وزن البسيط ووزن الكامل ووزن المتدارك إلى آخره.

أما عناصر الوزن فى الشعر العربى فإنها ترتكز على الأسباب والأتاد والفواصل فى أجزاء محددة يقال لها التفاعيل وهى عشرة:

* فعولان، مفاعيلن، مفاعلاتن، فاع لاتن، فاعلن، مستفعلن، متفاعلن، مفعولات، فاعلاتن، مستفع لن.

ويعتمد فى عدد حركات الأجزاء المنظومة شعراً على الحروف المصوتة ظاهرة النطق، دون النظر إلى ماهو مكتوب، فيما يسمى بالكتابة العروضية، والتى يترتب عليها عملياً زيادة بعض حروف لم تكن مكتوبة إملائياً، وحذف بعض حروف كانت مكتوبة إملائياً (والحرف المشدد يك بحرفين أولهما ساكن) ولايعد نظم الكلام شعراً إلا إذا نظم على أجزائه فى أبيات مقفاة كل منها من مصراعين على الوجه الذى ينص عليه علم العروض. هذه الكتابة معروفة فى الشعر الفصيح، ومبنية على أساس هذا التكوين، أما فى الشعر الشعبي فلها قواعدا الخاصة، فالتقيد بالإيقاع العامى الذى ينتج عن اختلاف الحركة الفصحى يعطى للعامية إيقاعها الخاص لإيقاع الفصحى، وفى العامية نقول «يُتمنى» بدلاً من «يتمنى» بفتح التاء، إلا إذا اقتضى الوزن عكس ذلك. ويسبب هذا نقول إن للوزن أسبقية، فهو سيد الموقف، بمعنى أنه إذا وقع تردد فى قراءة كلمة بين ما هو فصيح وما هو عامى فالوزن هو الذى يحكم، والتفاعيل بالنسبة للوزن هى مثل الكلمات فى اللغة، فهى التى تجسده، وتعطى بتكرارها أو تعاقبها وزن الشطر والبيت والفقرة. والتفعيلة هى الوحدة التكرارية فى البحور الصافية (الوافر، الهزج، الكامل، الرجز، الرمل، المتقارب، المتدارك)، وهى البحور التى تتكرر فيها تفعيلة واحدة، وما يتركب من تفعتين مكررتين وهما بحران (الطويل، البسيط)، وما يتركب من تفعتين تتكرر إحداهما فى الشطر الواحد - ولو فرساً - ولاتتكرر الأخرى بأشكال مختلفة، وهى أبهر (الخفيف، المديد، المنسرح، المضارع، السريع، المقتضب، المجثأ). ومهما يكن الأمر فإن التفعيلة لايمكن الاستغناء عنها فى الشعر، ويجب أن نقول إنه لا علاقة بين حدود التفاعيل وبين حدود الكلمات؛ وفى بيت الشعر الذى يقول فيه شوقي:

وكنّت إذا سالت القلب يوماً/ تولى الدمع عن قلبى الجوابا.

يكون تقطيعه إلى وحدات هكذا: وكنّت إذا (مفاعلاتن) سالتلقل (مفاعلاتن) ببيون (فعولان) توللدم (مفاعلاتن) عنقلبل (مفاعلاتن) جوابا (فعولان).

ولابد أن يُعلم أن أهم مقومات الشعر الوزن والموسيقى إذ بدونهما يصبح نثرأ، فطربنا لسماع قصيدة جيدة يعتمد على فكرتها ووزنها.

والوحدات الصوتية التى تتكون منها التفاعيل هى مجموعة السواكن والمتحركات، ولها أسماء خاصة نجمعها فى العبارة (لم أر على ظهر جبل سمة) بتكوين اللام والهاء المربوطة، وأسمائها هى:





* لم (/ °) سبب خفيف.

* آر (//) سبب ثقيل.

* على (/ / °) وتد مجموع.

* ظهر (/ / °) وتد مفروق.

* جبلن (/// °) فاصلة صغيرة.

* سمكتن (/// / °) فاصلة كبيرة.

حيث تشير الشرطة المائلة للحرف المتحرك والحلقة للحرف الساكن.

والبيت الشعري ينقسم إلى قسمين متساويين من حيث النظم، كل قسم يعرف بالمصراع أو بالشطر، وفي كل شطر تسمى التفعيلة الأخيرة «العروض» للشطر الأول، وه الضرب» للشطر الثاني ويأقى التفاعيل تسمى بالحشو، وصدر البيت هو شطره الأول، وعجز البيت هو شطره الثاني، والبيت التام هو ما استوفى كل وحداته الصوتية، والمجزوء ما حذف منه عروضه وضربه، والمشطور ما حذف شطره، والمنهوك ما حذف ثلثه. وفي الشعر الشعبي أصبح الشطر في القصيدة هو الوحدة الأساسية، وقد يطلق عليه لفظ «غصن» أو «قل». ولا يظن ظان أن هذه الهندسة تصنع شعراً. يقول طلاس عبد الملك خشبة في كتابه «تطور الشعر في اللغة العربية»^(٣) الشعر هو الكلام ذو المعاني الذي ينظم على أجزاء، وعلامات لا يجاوزها، هي التفاعيل وأجزاؤها (أي علم العروض)، ولكن العرب لا تطلق لفظ الشعر على كل قول منظم، لأن الأصل في التسمية هو من الشعور بما يخالف النفس الباطنة، فيتمثل به اللسان شعراً موزوناً يكن مسموحه أبهى وأوقع.

الشعر الشعبي وفنون القول:

لا أحد يمارى في أن الشعر الشعبي هو ظاهرة أدبية فنية تنقسم بسمات مماثلة لتلك التي يتسم بها الشعر الرسمي، وذلك في جميع البيئات والمجتمعات. للشعر الشعبي خصائص مميزة باعتباره نمطاً تعبيرياً قولياً يعتمد اللغة الشعبية – بما هي حاملة لمنظومة ثقافية شعبية كاملة ومعبرة عنها – أداة للتشكيل الفني في علاقتها بآداء أخرى هي الإيقاع الموسيقي المحدد^(٤) والشعر الشعبي المصري هو واحد من الفنون القولية الراسخة ذات الملامح البينية البارزة والذي يقابله في الجزيرة العربية ودول الخليج نوع من الشعر يطلق عليه أحياناً اسم «الشعر للمحور»، وإذا كانت ألوان الشعر الشعبي قد تعددت في جميع العصور – في أدبنا القديم – فإن الأتخمين كانوا قد أخذوا من هذا اللون من الشعر موقفاً معادياً ومتزماً حتى إن بعضهم يختلفون في النظر إلى الأراجاز (المكتوبة على بحر الرجز) فيعدونها شعراً شعيباً فيخرجها بعضهم عن نطاق الشعر، ويخرج بعضهم ألواناً من الرجز مثل: المشطور والمنهوك وحدهما، ويقبل بعضهم كونه شعراً ولكنه يحرمه مكانة الشعر وروعته، فيقول إنه شعر منط الدرجة^(٥) ومجموعة فنون النظم عند سائر المحققين سبعة فنون، وهذه الفنون السبعة منها ثلاثة معربة أبداً لا يفتقر اللحن فيها، وهي الشعر القريض، والموشح، والدوبيت. ومنها ثلاثة ملحونة أبداً، وهي للزجل، والكأن وكان، والقوما. ومنها واحد هو يبرز بينهما، يحتمل اللحن والإعراب، وإنما اللحن فيه أحسن واليق، وهو المواليا^(٦).

(٣) سلسلة كتاب (١٠٤).

(٤) د. صلاح الراوي: الشعر البدوي في مصر، ج١، الهيئة العامة للصور الثقافية الدراسات الشعبية.

(٥) د. حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، الهيئة العامة للصور الثقافية، الدراسات الشعبية.

(٦) صفى الدين الحلى: العاطل الحالي والمرخص العالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تحقيق: د. حسين نصار.

**** أما الشعر القريض فهو الشعر الذي قد ورنأه عن الجاهليين (وصدر الإسلام والامويين والعباسيين) مثل: اللعلقات الجاهلية وسار على نهجه أبو تمام والبحتري وابن الرومي وأبو العلاء والمتنبي وشوقي وحافظ وغيرهم.**

**** وأما الموشح فهو نوع من النظم ظهر في آخر عهد المرابطين وفي عهد الملمثين وأطلقوا عليه اسم «الموشحات»، وقيل إن أول من مارس هذا اللون من النظم هو «مقدم بن معافر الفريزي» أحد شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني^(٧) ومنه موشحة الحفيد بن زهر الإشبيلي التي يقول فيها:**

أيها الساقى إليك المثنكى
قد دعوتك وإن لم تسمع
ونديم همت في غرتي
وشربت الراح من راحتي
كلما استيقظ من سكرتي
جذب الرق إلى واتكا
وسقاني أربعا في أربع

ما لعيني عشيت بالنظر
انكرت بعدك ضوء القمر
وإذا ما شئت فاسمع خبري
عشيت عيناى من طول البكا
وبكى بعضى على بعضى معى
إلى آخرها...

ومنها أيضاً موشحة ابن سناء الملك الشهيرة التي تقول:
كلى.. ياسحب تيجان الربا
بالجلى..

وأجعلى.. سوارها منعطف
الجنول
ياسما.. فيك وفي الأرض نجوم وما
كلما.. أخفيت نجماً أظهرت
انجماً
وهى ما
تهطل إلا بالطلى والدما
إلى آخرها

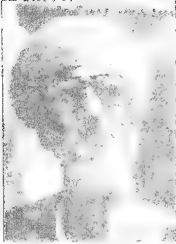
**** وأما النوبيت فهو ضرب مشهور من الموشحات يسمى الرباعى أو النوبيت^(٨) ومعناه «بيتان من الشعر» فالكلمة تتكون من مقطعين «دو - بيت» وهو نسق موسيقى فارسي ومنه للموشحة المشهورة التي تقول:**

ياغصن نقا.. مكلأ بالذهب
أفدك من الردى.. يامى وأبى
إن كنت أسأت فى هواكم أبى
فالعصمة لاتكون إلا لنبى



(٧) ابن خلدون: المقدمة

(٨) عبدالستار سليم: فنون الواو. الخوال
- الموشح. اتحاد الكتاب .



الفصن إذا رآك مُقبلٌ سجدا
والعين إذا رأتك تخشى الرمدا
يامن بوصاله يداوى الكبد
ماتفعله اليوم ستلقاه غدا
إلى آخرها..

ومنه أيضاً موشحة البهاء زهير (وهي من مجزوه هذا البحر) والتي تقول:
يا من لعبت به شمولُ
مالطف هذه الشمايل
نشوان يهزه دلالُ
كالغصن مع التسييم مايل

لايمكنه الكلام لكن
قد حمل طرقة رسائل
ماطليب عيشنا وأهنا
والعادل غائبٌ وغافل
إلى آخرها..

«وَمَا «الزجل» فهو أحد الفنون القولية الملاحونة وهو أرفعها رتبة، وأشرفها نسباً، وأكثرها أوزاناً، وأرجحها ميزاناً، ولم تنزل إلى عصرنا هذا أوزانه متجددة وقوافيه متعددة^(٩) وهو الذي تصاغ منه أغاني الأفراح وأغاني الطفولة، وأغاني البناء، وأنشيد المروپ والنواح والعديد، والذي من ضمن مبدعيه الكبار في العصر الحديث «بيرم التونسي»، ولقد تطور متأثراً بقصيدة الفصحى من حيث المضامين والتراكيب، ومن ثم أطلقوا عليه اسماً جديداً هو شعر العامية..

وقد اتفق الدارسون على أن مخترعيه أهل الأندلس، وقيل سمّوه بالزجل: لأنه لا يلتذ به وتفهم مقاطع أوزانه ولزوم قوافيه حتى يُقَنَى به ويصوت فيزيل اللبس بذلك^(١٠)، وانتشر هذا الاسم بين الناس بالرغم من أن أهل بغداد سموها هذا الفن «الحجازي»^(١١) وهذا الفن القولي يستطيع فيه الاستماعة باللغة الفصحى أحياناً فإذا اختلطت فيه العامية بالفصحى فيسمونه - حينئذ - «بالمزّتم» أو «المزليح»^(١٢) ومعناه المهجن.

ومنه قول أحمد رامى (الذي فنته أم كلثوم):
من كثر شوقي سبقت عمري
وشفت بكرة والوقت بدرى
ويقول:

فضلت أعيش بقلوب الناس
وكل عاشق قلبى معاه
شربوا الهوى وفاتوني الكاس
من غير نديم أشرب وياه

والزجل قبل أن يسمى زجلاً (قال معظم المؤرخين إن «ابن قزمان» كان أول زجال مطبوع)^(١٣) كان يسمى «عروض البلدة». وكان أول من استحدثه - أى عروض البلد - رجل من الأندلس نزل بفاس، ويعرف بابن عمير^(١٤) ولما خرج الزجل من الأندلس إلى

(٩) صفى الدين الحلى: العاطل الحالى والمخصص الغالى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تطبيق التراث.

(١٠) صفى الدين الحلى: العاطل الحالى والمخصص الغالى.

(١١) د. حسين نصار: الشعر الشعبي العربي.

(١٢) د. حسين نصار: مرجع سابق.

(١٣) أبو بئينة: الزجل العربى.

(١٤) مقدمة ابن خلدون.

سائر أرجاء الوطن العربي استقبلته بعض الأرجاء بفتور ولكن المصريين أعجبوا به تساوى في تلك العامة والخاصة، كان أكثرهم من الطبقة ذات الشأن الرفيع فى العلم فى مناصب الحكم وفى المراكز الاجتماعية، وهذا لم يمنع طائفة كبيرة من ذوى الأقدار المتواضعة من أن يمارسوا نظمهم^(١٥) منذ القرن الثامن عشر.

(١٥) أبو بئنة: مرجع سابق.

ظل الزجل يزدهر فى مصر من أواخر القرن الثامن عشر، وظهرت أسماء عديدة من ناطقى هذا اللون القولى الجديد، منهم ناصر الغيطى، والغيارى، وصفى الدين الحلى (صاحب المؤلف المشهور «العامل الحالى» ، والمخلص «الغالى»)، وابن عروس، ومحمد عثمان جلال، وعبد الله النديم، وإسماعيل صبرى، وحفنى ناصف، والشيوخ الفحام، والشيوخ عبد الله لهلبها، ومحمد النرويش، والشيوخ حسن الآلاتى والشيوخ النجار، وغيرهم كثيرون ممن كان لهم مقدرة فائقة ومعرفة تامة بلوزان الشعر، ومنهم من تحول إلى نظم الزجل بعد أن كسدت تجارتها فى شعر القصصى ولم يجد عليه إقبالاً من الناس - لأسباب لا مجال لسردهما هنا - ولقد تفنى بهذه الأرجال مطربو ذلك العصر منهم عبده الحامولى، ومحمد عثمان، والشيوخ يوسف المنيلوى^(١٦).

(١٦) أبو بئنة: مرجع سابق.

وخلت مصر تقدم للساحة الزجلية - على مر السنين - زجالين يعجز عنهم الحصر؛ ففي أوائل القرن العشرين ظهر إمام العبد، خليل مطران، حسين شفيق المصرى، ويبرم التونسى، ومحمود رمزى نظم، وحسين المانسترلى، ومحمد عبد النبى، وحتى عصر محمد توفيق صاحب جريدة «جفارة ملىقى» عام ١٩٠٠ م، والشيوخ جاد علوان (العالم الأزهري) وشيخ الطريقة وصاحب صيدلية وزجال) وصولاً إلى صالح جودت وأحمد رامى وأحمد شوقى - أمير الشعراء - وحسين على وأبو بئنة وغيرهم من الزجالين المجهدين.

ويانهار الدولة الأموية - وهى الدولة التى تمسكت بكل ما هو عربى من الحفاظ على اللغة والمعاداة العربية - ويقام الدولة العباسية على أكتاف الفرس، حيث أسبغت ظلها عليهم واحتضنتهم، فراحت اللغة الفصحى تتقهقر، وأخذت العامية تزداد توسعاً وانتشاراً، ولما لم يقتصر نفوذ اللغة الفارسية على العراق، حيث تسرب أيضاً إلى شبه الجزيرة نفسها، وظهر ظهوراً لافتاً فى المدينة وما حوالها من البلدان العربية - كما لاحظ الجاحظ^(١٧) فعجز الشعراء عن الإلمام الشامل فسماهم اللغويون «بالولدين».

(١٧) د. حسين نصار: الشعر الشعبي.

فابتكر أهل واسط فن «المواليا» - واسط وهى مدينة عراقية أنشأها الحجاج الثقفى بين الكوفة والبصرة سنة ٨٢ هـ^(١٨) - حيث اقتطعوا من بحر البسيط بيتين، وهذا يشابه الزجل فى كونه ملحوناً، وأنه أقفال، كل أربعة منها بيت^(١٩) (القتل هو الشطر).

(١٨) مسعود شومان: الخطاب الشعري فى الموالي.

(١٩) صفى الدين الحلى: مرجع سابق.

وأما المكان وكان فهو قالب لحن قولى ملحون نشأ وترعرع فى بغداد ثم تداوله أناس فى البلاد وقد نظموا فيه الحكايات والخرافات، ولذلك سمي «الكان وكان»^(٢٠) ولكنه كدالية الفنون القولية الأخرى أحب الناس - شعراء وجمهوراً - فانتشر، فنظمه ناطقوه فى موضوعات مغايرة. فلقد كان ضمن من أحبه مجموعة من رجال الدين فنظموا فيه المواعظ الرقائى، والزهديات، والأمثال، والحكم، فتداولها الناس^(٢١). لأن المواعظ كانوا يعتمدون فى أقوالهم على قصص الأنبياء والأولياء والصالحين وأخبار الماضين، وتحفظ القصيدة من هذا القالب القولى بوزن واحد - فى جميع أبيتها - كأنثاً ما كان هذا الوزن، ولكنها تجعل الشطر الأول - فى داخل هذا الوزن - أطول من

(٢٠) د. حسين نصار: مصرع سابق.

(٢١) صفى الدين الحلى: مرجع سابق.

الشطر الثاني. كذلك يلتزم شاعر «الكان وكان» بأن يضع قبل الروي أحد حروف العلة ليكون ريداً له. مثلما جاء في قول الشاعر:

يا قاسى القلب ما تسمع وما عنك خبر

ومن حرارة وعظي قد لانت الأحجار

افنيت مالك وحالك في كل ما لا ينفعك

ليتك على ذئ الحالة تنقلع عن الإصرار

تحضر ولكن قلبك غايب وذهنك مشتغل

فكيف يا متخلف تصعب من الحضار

نلاحظ هنا أن طول الشطرة الأولى يتوافق طول الشطرة الثانية وحرف الريف هنا

هو حرف الالف اللينة قبل «الراء» الذي هو حرف الروي.

القوما:

ذهب الكثير من الباحثين الذين قاموا بالتأريخ لغنون القول السبعة إلى نسبة فن القوما إلى أهل بغداد وذلك في زمن دولة الخلفاء من بني العباس - رضى الله تعالى عنهم - برسم السحور في شهر رمضان^(٢٢) واشتقاق اسمه من قول المغنين للتسحير في آخر كل بيت منه: قوما للسحور، يبهون به رب المنزل، فانطلق هذا الاسم وصار علماً عليه، وقد أطلق أهل الشام ومصر والمغرب على هذا الفن اسم الحماق، ليس من الواضح سبب هذه التسمية^(٢٣) وقيل إن أول من اخترعه من البغداديين «ابن نقطة» برسم الخليفة الناصر، والصحيح أنه مستفترع من قبله^(٢٤) وكان الناصر يطرب له، فلما توفي «ابن نقطة» وكان له ولد صغير ماهر في نظم القوما والفناء به، جاء في أول ليلة في رمضان تحت قصر الخليفة وغنى بصوت رفيق قوله من هذا الفن.

يا سيد السادات.. لك بالكرم عادات

أنا بئى ابن نقطة.. تعيش.. أبى قدمات^(٢٥)

وينقسم القوما إلى نوعين:

الأول يتألف البيت^(٢٦) منه من أربعة أفعال (أى أربعة أشرطة) تتفق ثلاثة منها في الوزن والقافية، أما الفعل الرابع فاطول منها وتهمل قافيته.

وفى النوع الثانى يتألف البيت من ثلاثة أفعال تتفق فى القافية ولكنها تختلف فى الوزن حيث تتدرج فى الطول، فالفعل الأول أقصر من الثانى، والثانى أقصر من الثالث.

ويلاحظ أن كل بيت من النوعين يقوم بنفسه - فلا يحتاج إلى ما قبله أو ما بعده كالواليا والدوبيت.

ولكن نظاميه نظموه فى الغزل ووصف الحدائق والأزهار وغير ذلك من الأغراض الشعرية. ومن النوع الأول يقول صفى الدين الحلى^(٢٧) ليتغنى به المسحورون:

لازال سعدك جديد

دايم وجذك سعيد

ولا برحت مهتئى

بكل صوم وعيد

ويقول صفى الدين الحلى فى كتابه «العاطل الصالى والمرخص الغالى»، فى

ص ١٢٠:

(٢٢) صفى الدين الحلى - مصدر سابق

(٢٣) د. حسين نصار: مصدر سابق.

(٢٤) صفى الدين الحلى: مصدر سابق.

(٢٥) صفى الدين الحلى: مصدر سابق.

(٢٦) البيت يقصد به «القلعة الكاملة».

(٢٧) د. حسين نصار: مرجع سابق، ص ١٢٠، وفى العاطل الصالى والمرخص الغالى، ص ١٢٠.

ومما تفلته في الوزن الثاني على عدد وحروف المعجم والوزن للحرف الذي قبل
الألف:

كنا مالك
دون إخوانك وألك
سليتنا الله يجعل أول سؤالك
راموا قتالك
والأذى منهم أتى لك
وما نفع عنا انصرافك وانفتالك
ضدك رفى لك
من خضوعك وامتنالك
لمن تجد مثلو، وما يلقى مثالك
الموال:



إذا كان الزجل لم يظهر طرفة بل نشأ انحداراً من العربية الفصحى إلى العربية
المشوبة بغير الفصحى، ثم إلى العربية المختلطة بالعامية والأعجمية، وكان هذا
التسلسل أمراً لا بد منه؛ لأن العربية في الأندلس مرت بمراحل ثلاث: الأولى مرحلة
دولة المرابطين، والتي في عهدها كانت اللغة سليمة فصيحة، ثم مرحلة دولة الموحدين،
وفيها اختلطت العربية بغير العربية، فظهرت الموشحات، ثم جاءت دولة الموحدين في
أوائل القرن السابع الهجري فكانت القرن الثالثة التي مرت على دولتي المرابطين
والموحدين كافية لإشاعة الفساد في العربية الفصحى، وكانت الموشحات قد بدأت
تتحول إلى أزجال منذ القرن الخامس الهجري (الموشحات بدأت بالعربية الفصحى
كما نعلم) فالموشح لغته فصحى أما الأزجال فهي لغة دارجة، فحق لنا أن نقول إن
الموشحات الأندلسية كانت توطئة لظهور الزجل. (٢٨).

(٢٨) عبدالستار سليم: فنون الوال -
الموال - الموشح، ص ٩.

لجا المولدون - في ذلك العصر - إلى نظم الأناويل في أوزان غريبة لا تدخل في
العروض، وذلك عن طريق عكس نواثرها في البهوز، أو بشطر ما لا يجوز شطره
منها؛ أو بالتوافق بين أجزاء التفاعيل في بحر مستحدثة لا يعدها أصحاب العروض
من الشعر العربي، ومن هذه الأعارض المستحدثة خرجت الفنون الشعرية كالوشح
والزجل والقوبيت والموالي.

والموالي، أو الموال (يضم الميم وفتح الواو) أو الموال (يفتح الميم وتشديد الواو
المفتوحة) كما اشتهر عند العامة - وبالأذات في مصر نستطيع أن نقول إنه: ضرب من
الموشحات لا يتم فيه الالتزام كثيراً بالإعراب (لذا يقال إن الموال - من حيث اللغة - هو
البرزخ بين الفنون القولية الثلاثة المعربة دائماً، والفنون القولية الثلاثة الملحونة دائماً،
إذ إنه يحتمل اللحن والإعراب، وإنما اللحن فيه أحسن واليق (٢٩)، وأول ما اخترعه
الواسطيون (أهل واسط) اقتطعوه من بحر البسيط الذي منه قول ابن زيدون:

(٢٩) صفى الدين الحلبي: مرجع سابق،
ص ٢.

أضحى الغنائى بديلاً عن تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا
ومنه قول شوقي:

قالوا غزوت ورسل الله ما بعثوا
ليقتل نفس ولا جاعوا لسفك دم

ومنه قول الخنساء:

حَمَلُ الوَيْةِ هَبَاطُ أَوْدِيَةٍ
شِبْهَاتُ أُنْدِيَةٍ لِلجَيْشِ جَرَارِ
أَغْرُ أَيْلِجٍ تَأْتِمُ الْهَدَاةُ بِهِ
كَأَنَّهُ عِلْمٌ فِي رَأْسِهِ نَارُ^(٣٠)

(٣٠) عبدالستار سليم: مرجع سابق، ص ١١.

وجعلوه معرباً كالشعر البسيط، إلا أنه: كل بيتين أربعة أفعال بقافية واحدة، وتغزلوا به، ومحووا، وهجوا، والجميع معرب، إلى أن وصل إلى البغادة فملطوه، ولحنوه (يفتح الحاء) وسلخوا فيه غاية لا تترك^(٣١). ويقول ابن خلدون:

(٣١) صفى الدين الحلى: مرجع سابق، ص ٤.

وكان لعامة بغداد أيضاً فن من الشعر يسمونه المواليا وتحت فنون كثيرة يسمونها القوما وكان وكان، ومنه مفرد ومنه في بيتين ويسمونه لوبييت على الاختلافات المتبعة عندهم في كل واحد منها، وغالبها مزدوجة من أربعة أعصان وتبعهم في ذلك أهل مصر القاهرة وآثروا فيها بالفرائب وتبحروا في أساليب البلاغة بمقتضى لغتهم الحضرية فجاءوا بالعجائب^(٣٢). ومنه قول الشاعر:

(٣٢) ابن خلدون: المقدمة، ص ٧٠٧.

طلرت باب الخبا.. قالت من الطارق
فقلت مفتون.. لا نأهب ولا سارق
تبسمت.. لاح لى من ثغرها بارق
رجعت حيران في بحر أدمعى غارق^(٣٣)

(٣٣) ابن خلدون: مصرع سابق، ص ٧٠٨.

ولكن مسعود شومان «لا يوافق ابن خلدون على إدراجه لهذه الأنواع تحت المواليات»^(٣٤) ويقول:

(٣٤) مسعود شومان: مصنف سابق، ص ٢٩.

ولقد تبعه رضا محسن محمود، واضعاً نصاً ليس من الموال. ويقول «غطاس عبد الملك خشبة»^(٣٥) إن الموال هو ضرب من الموشحات أيضاً إلا أنه أردأ أصنافه، ولا يلتزم فيه كثيراً بالإعراب، وقد بدأ في القديم على هيئة الرباعي، ثم تطور، إلى العامية ويدخل عليه الجنس اللفظي في عروضه وضمره حتى صار هذان من مميزاته، وهو أربعة أصناف، فما هو منه على هيئة الرباعي قد تتحد فيه القافية في الأشطر الأربعة، ومثاله:

(٣٥) غطاس خشبة: تطور الشعر في الغناء العربي، ص ٤٥.

وَحَقٌّ يَا بُنَى تَغْرِيبِكَ وَتَغْرِيبِي

لَا تَتَّبِعِ النَّفْسَ تَغْرِى بِكَ وَتَغْرِى بِي

خَلَّى الْمَقَادِيرَ تَجْرِى بِكَ وَتَجْرِى بِي

وَتَنْظُرُ النَّاسُ تَجْرِيبِكَ وَتَجْرِيبِي^(٣٦)

وقد تختلف فيه قافية الشطر الثالث، على هذا المثال:

«مَا لَهَا سَوَاقِي الْوَدَادِ دَارَتْ عَلَى الْفَاضِي

هُوَ الْقُدُّوسُ أَتَخَرَّمُ وَلَا الْقُدُّوسُ فَاضِي؟!

أَمْ يَا زَمَانَ الْعَجَبِ لِمَا الدَّهْبُ يَنْدَاسُ

وَتَعْلَى شِئَانِ الْخَرْزِ.. عَ التَّيْرِ وَالْفَاضِي»^(٣٧)

والمول الرباعي هذا يسمونه «البغدادي»^(٣٨) وأما الموال الخماسي فيسمونه «الأعرج» وهو خمسة أشطر تتحد فيها قافية الأشطر الثلاثة الأولى ويدخلها الجنس اللفظي، ثم تختلف في الرابع، ويختتم بشطر قافيته من جنس الثلاثة الأولى ومثاله:

(٣٧) عبدالستار سليم: تقاسيم على الرواية «إشراقات أدبية»، ص ٨١.

(٣٨) د. مصطفى رجب: الترتيب الشعبي في المجتمع الريفي، ص ١٢، رد. أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، ص ١٢.

قم فى نَجى الليل ترى بدر السما طالع
 معجب بتيهه وسعده فى العلا طالع
 يا مدعى الحب خُتلك فى الهوى طالع
 واجسب حساب العنول من ضمن اشكاله
 وإن زاد بك الشوق فى كتب الهوى طالع (٣٩)

(٣٩) غطاس خشبة: مرجع سابق، ص ٤٧ .

ثم السداسى، ويقال له: المرصع. وهو ستة أشطر تتحد فيه قافية الأشطر الثلاثة الأولى ويخلها الجناس، ثم تختلف قافية الشطرين الرابع والخامس، ثم يختم بقافية الثلاثة الأولى، على هذا المثال:

يا ناس ما خابر دوايا راح وخلانى
 ولا جرجى داوى ولا للغير خلانى
 السقم والنوح جوا القلب سالانى
 لا أسهر ارتاح ولا اتعس يجينى نوم
 ابات أجدد أنينى فى الدجى وحدى
 ما فى حد جاني من احبابى وسلانى

(٤٠) غطاس خشبة: مرجع سابق، ص ٤٧ .

والسداسى والرباعى كلاهما قليل الاستعمال فى مصر تاليقاً وثناء (٤٠)

ثم السباعى، ويسمى النعمانى، وأهل العراق يسمونه الزهيرى، وهو يتألف من سبعة أشطر تتحد الثلاثة الأولى منها بالجناس فى قافية واحدة ثم الثلاثة الأخرى التى تليها كذلك فى قافية واحدة تختلف عن تلك، ثم يختم بالشر السابع على قافية من جنس الثلاثة الأولى، وينهبط د. أحمد مرسى، إلى أن هذا النوع الأخير من أكثر أنواع الموالويل شيوعاً فى المجتمع المصرى (٤١) ومثاله: (٤٢)

(٤١) د. أحمد مرسى: الأغنية الشعبية، ص ١٦ .

(٤٢) غطاس خشبة: مرجع سابق، ص ٤٨ .

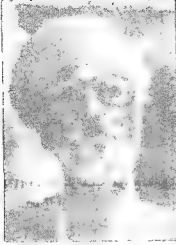
«يا دايق النوم أوصف لى أماراته
 وسلقه جفن حكمت فيه أماراته
 يا عاذلى فى الجميل عينك أماراته
 مافى ملوك المحاسن حد أمثاله
 ينسى الحكيم فيه حكمه وأمثاله
 والقلب بالطبع أصبح له وأمسى له
 صابر على الهجر مايشكى أماراته»

نلاحظ - هنا - أن الجناس يُعدّ مظهرًا من مظاهر الفنون الشعرية غير المعربة، فالناظم يعطى الجناس أهمية كبيرة قبل المعنى، ويبحث عن قرينة له خوفاً من الإبطاء الذى يضعف شعوره (الإبطاء: هو إعادة الكلمة فى التقفية بلفظها ومعناها، وهذا يدل على قصر باع الشاعر وقلة محصوله اللغوى). كما لاحظنا أن القافية - فى الموال - لاتكون هى حرف الروى فقط - من الغصن - وإنما هى الكلمة الأخيرة منه، لما قد تحمله تلك الكلمة من تورية، أو هى قد تكون نتاجاً لضمّ أو إدغام كلمتين فى كلمة واحدة، ليتولد الجناس (التام أو الناقص) وهذا يتطلب مهارة كبيرة فى الحصيلة اللغوية، وباللهجة الدارجة للمجتمع الذى يتلقى عنه الشاعر فنه (٤٣).

(٤٣) صفوت كمال: الغناء الشعبى المصرى، ص ٦٨ .

ومن السمات التى تميز الموال السباعوى (أو النعمانى) ظهور قافية الأغصان الرابع والخامس والسادس فى النصف الأول من الغصن السابع (الذى يسمونه غطاء الموال) ومثاله. (٤٤)

(٤٤) صفوت كمال: الغناء الشعبى المصرى، ص ٤٣ .



- ١- عليل اذكرى فيك تقدر يا طيب تشوفيه
- ٢- هات له دوا زين على الله ربنا يشوفيه
- ٣- بيمر بيه حال ويقرطع النبيان وشوفيه
- ٤- الرقدة طالت لا خلت له ذراع ولا.. باع
- ٥- والدنيا هيأ كده مين فيها اشترى ولا باع
- ٦- الطيب حمى محوار.. وجا فوق الوجع ولا باع
- ٧- مع كتر لوجاع.. ها يقل النظر وشوفيه

فالموال السبعائى - هنا - تظهر فيه براعة الفنان فى القوافى (المقولة) والتي تتكون من كلمات ذات تورية أو إيماع كلمتين فى كلمة واحدة تطلق على السامع المتعجل فهمها، ولكن إصمال الفكر فى تأمل النص السموع يكشف ويظهر المعنى المقصود؛ فالذراع والباع، والمحوار (وهو السيخ للمحمى) الذى يطبع الجلد فيعلم فيه. ولوجاع هى الأوجاع والنظر وشوفيه أى النظر وشوفه.

- ٤- الرقدة: النومة، باع: الباع هو طول المسافة بين نهايتى الذراعين عندما يفردان على آخرهما متعامدين على الجسم. والمقصود هنا هو الإمكانية والجهد والقدرة.
- ٥- ولا باع: أى لا بد للإنسان أن تتبادل عليه الظروف أى يوم له ويوم عليه. وهى التى يدل عليها التعبير الاستفهامى «مين فيها اشترى ولا باع» أى ولا باعش.
- ٦- حمى محوار: المحوار هو سيخ من الحديد يحمى فى النار لدرجة الاحمرار، ولا باع: معناها وبيع أى لسع. ولسعة النار معروفة.
- ٧- وشوفيه: أى وشوفه. والشوف هو القدرة على النظر بالعين.

و.. لو جاع هنا يعنى الأوجاع. وهذه الكلمة هى مطابقة لقافية الأشر: الرابع والخامس والسادس، كما أسلفنا.

والموال تتناول أغراضاً كثيرة فهناك الموال الاجتماعى والموال القصصى والمحمى والمواويل ذات الغزل العفيف، والمواويل التى تحمل روح الدعابة المصرية، وهناك مايسمى بالموال «اللطش»^(٤٥) وهو يعد نوعاً من المبارزة بين اثنين، ويشترط أن يكون فرسانه من أصحاب ملكة التاليف الفورى، أو حفظ الكثير من التراث، ويستخدم للتسلية والتفكه عن طريق المحاوره، ومثاله:

إن كنت راجل وفنان
وتبان عليك الشطارة
قول لى السما كام فدان
واندك عنها أماره

فهو يطلب من صاحبه - فى تحد - أن يحدد له مساحة السماء وسيصدق على كلامه إذا كانت إجابته عن هذه المساحة صحيحة، وهنا ينبرى الآخر ليرفع المسائل (المحاور) فى شر أعماله فيرد عليه بما هو اقصى.

صلاة النبي تمنع إبليس
هى الفايده والنجارة
اسحب قصبك وقيس
ووراك انكت حجارة

والقصبة هى جريدة نخلة يابسة بطول معين لقياس ومسح الأرضى الزراعية (أى لمعرفة مساحتها). فهو يدعو له لأن يحضر قصبته إذا كان «قياساً» ليقيس السماء ويقوم الآخر بتكتيك حجارة وراه، أى وضع علامات لبيان الحدود.

(٤٥) د. مصطفى رجب: مرجع سابق.

وإدخول «الموالي» مصر كان في النصف الثاني من القرن السادس الهجري، أي في الوقت الذي دخلت فيه الموشحات والأزجال مصر من الأندلس فالتقى الأدب العامي المغربي والأدب العامي المشرقي (لأن المواليا جاء من العراق أي من المشرق) في مصر في وقت واحد حيث الاستقرار السياسي - في مصر - والاهتمام بالأدب والأدباء والشعر والشعراء.

وإذا كان هناك من يؤكدون أن الموال كان منشؤه في بغداد - في عصر العباسيين وكان اسمه المواليا - فإنه مما لا شك فيه أن مصر قد استقبلت فن الموال ووعته وهضمته وراحت تفرزه بطريقها الخاصة مصطبغاً بالروح المصرية بعد أن أضافت إليه إبداعاتها الخاصة^(٤٦).

يقول «أبي بتيثة» كلمة الموال بمعناها المعروف لدينا لم ترد في أي كتاب من كتب الأدب القديم للوثوق بها، لا في العصر العباسي ولا بعده، ولعلها لم تسمع إلا في مصر^(٤٧).

(٤٦) عبد الستار سليم: مرجع سابق، ص ١٢ .

(٤٧) أبو بتيثة: الزجل العربي، ص ٢٠ .

ونظراً لتعدد الأغراض فقد ظهرت مسميات تصنيفية لها، فعنها ما يندرج تحت اسم «الموال الأحمر» وهو الموال الخاص بالقتال والفخر والتذكير بأجداد القبائل والأسر الكبيرة ومشاهير الرجال، ومن العنف والدم اكتسب اسمه، ومنها ما يندرج تحت اسم «الموال الأخضر» الخاص بالتغنى للحب والفنل وذكريات الشباب والأيام الحلوة في البستان والحقل وبيع الأمل والأحباب^(٤٨).

(٤٨) عبد الستار سليم: مرجع سابق، ص ١٩ .

ولقد أورد صفوت كمال - في كتابه الغناء الشعبي المصري - تفسيراً آخر لمعنى تسمية الموال الأحمر في قوله: نجد لوياً آخر يؤدي بمصاحبة الرباب وينشده المغنى في حفلات الزواج والمناسبات العائلية، وهو ما يندرج تحت نمط الموال السبعواوي الأحمر نظراً للتورية في قافية الموال^(٤٩).

(٤٩) صفوت كمال: الغناء الشعبي المصري، ص ١٥ .

ونظراً لأن اللهجة العامية عند المصريين هي أقرب اللهجات جميعاً إلى اللغة الأم (العربية الفصحى)^(٥٠) فإن ذلك أعطى للموال المصري صفة الذبوع والانتشار والتنوع والتطور والأزدهار.

(٥٠) عبد الستار سليم: مرجع سابق، ص ٢٠ .

فنون قولية جنوبية

مقدمة:

يقول أحمد رشدي صالح: إن أدب الصعيد - وخاصة أعلاه وأواسطه - إنما هو الأدب التقليدي الأشد اختصاراً، والأكثر دلالة على خصائص الأدب الشعبي المصري.

الانتقال الشفاهي: يؤدي الانتقال الشفاهي في كثير من الأحيان إلى حدوث تغيير في النص، وهو أمر لا مفر منه، وهو إذا أثر على موضوع النص فإنه من ناحية أخرى يجعل النص يجدد نفسه باستمرار. وسبب التغيير هو عدم امتلاكهم - آنذاك - وسيلة لتسجيل إبداعاتهم والاحتفاظ به، ويعد الزمن الذي أبدع فيه النص، وذهب د. أحمد مرسى إلى الخطأ في السماع والنسيان وعدم فهم الكلمات، أو علاقة الكلمات ببعضها البعض، وعادة يتسبب في استمرار هذه النصوص تبني أناس آخرين لها، ومن ثم تصبح خاضعة لاختيار الجماعة وانتخابها، تقبلها أو ترفضها، وتعديل فيها أو تضيق عليها، ولابد حينئذ من أن تعكس الإضافات أو التعديلات مشاعر الجماعة ونوقها (مقدمة في الأغنية الشعبية).

فَسَن «السَّوَاوِ»

لَاتَقُول لِسَى كِئَانِي وَمِئَانِي
دَا «السَّوَاوِ» أَصْلُهُ جَنْوَبِي
لِيَكُنهُ قَوْلُ يَوْمُهُ بِمِئْمَانِي
جَا... قَنَاسَاوِي وَلَا... جَا... نَوِي

«السَّوَاوِ» أَصْلُهُ حِدَانَا
و.. حِدَانَا عَمَهُ وَخَالَهُ
وَلَا... حَسَدٌ.. يَحْذِي حِدَانَا
وَلَا غَيْرُنَا.. فِي الْقَوْلِ خَالُوا -

«الواو».. فن شعري شعبي ولد وترى وترعرع وانتشر في صعيد مصر، في فترة زمنية سابقة، وهو فن قولي (شفاهي) أي غير مدون، ولكن تحفظه صدور رواته ومحبوه من أهل الصعيد، وهو شعر مقطعات، أي يتكون من فقرات مستقلة عن بعضها، أي ليس بالضرورة أن ترتبط الفقرة بالفقرة السابقة عليها أو التالية لها، وكل فقرة عبارة عن بيتين شعريين على نسق موسيقي خاص لبحر شعري يسمى مجزوء بحر المحدث، تفعيلاته العروضية هي - (مستفعلن فاعلاتن.. مستفعلن فاعلاتن) أي المقطوعة تتكون من أربع شطرات (الشطرة هي مصراع البيت الشعري) وهذا البناء الشكلي يطلق عليه نظام (التربيع) ولذا فإن الفقرة الواحدة يطلق عليها نظام الشطرات الأربع وهـ المربع» هو وحدة القصيدة الواوية، مثلما كان «البيت» هو وحدة القصيدة الكلاسيكية، وهذه الشطرات الأربع بقافيتين، قافية لصدور الأبيات، وقافية أخرى لأعجازها، أي تتحد - إلا في حالات نادرة - قافية الشطرة الأولى من البيت الأول مع قافية الشطرة الأولى من البيت الثاني، وتفتق قافية الشطرة الثانية من البيت الأول مع قافية الشطرة الثانية من البيت الثاني، والقوافي تتحلى بالجناس اللغوي في أغلبها، مثلما في المربع الذي يقول:

مَالِسْهُ الْهَسْوَى زَادَ وَسَمْسَى
مَنْ يَوْمَ بَعَادِهِمْ بَدَا.. لِسَى
سَمْسَتْ وَلِدَهَا عَلَى أَسْمَى
خَافِيفَ تَحْبِسُهُ بِسَدَالَى

والجناس - بمعناه اللغوي - أن يتفق لفظان في النطق، أي يشتركان في أكثر من حرفين، مع ترتيب الحروف واتفاق التشكيل، مع اختلافهما في المعنى، وهذا يسمى بالجناس التام، مثل عبارة «يقيني بالله يقيني». أما الجناس الناقص فهو اتفاق كلمتين في أكثر من حرفين مع اختلافهما في المعنى، ولكن تختلفان في ترتيب الحروف، أو التشكيل، أو يزيد حرف في كلمة عن الثانية، مثل كلمة «الصفائح» وكلمة «الصحائف» في البيت الشعري الذي يقول:

بِيضُ الصَّفَائِحِ لَأَسْوَدَ الصَّحَائِفِ قَى/ مَتَوْنَهْنَ جَلَاءَ الشُّكِّ وَالرَّيْبِ

(الصفائح يعني بها السيوف، الصحائف يعني بها صفحات الورق) فهنا نجد الحروف نفسها مع اختلاف في ترتيبها. وكذلك مثل الكلمتين «عبرة» بفتح العين، و«عبرة» بكسر العين. كما في بيت الشعر الذي يقول:



ياللمساء وما به من عيرة/ للمستهام وعيرة للرأى

ففى فن «الواء» نجد الجنس قد يكون محتمداً على لى أنوع الكلمات وأغناها لإخضاعها للتشابه، وحينئذ تكون الغافية مفرقة فى التعمية، مثلما فى المربع التالى:

طلييب الطيبابسا أسال ممان
والعقل منسى جنباين
وصنق «طوية» أسال ممان
تنق تنقها والجنباين



ولفك شفرة القوافى هنا يلزم من المتلقى أن يكون ذا درية وعمران على التوحد مع هذا الفن القولى، وكذلك يكون متمرساً على استيعاب المفردات التى تدور حولها جناسات القوافى، خصوصاً وأن هذا الفن ليس مكتوباً، ولكنه يسمع فقط من قائله، وهنا المشكلة؛ إذ الكتابة الصحيحة لتقطيع القوافى قد تحل جزءاً من هذه للمشكلة؛ ففى المربع السابق نجد أن الشطرتين الأولى والثالثة تتفقان فى اللفظة «أسال مان»، ولكن معناها فى الشطرة الأولى هو «أسال من؟» ومعناها فى الشطرة الثالثة «أسال من؟» والممن – يفتح الميم – هو الصقيع الذى يضر بالمزروعات فى فصل الشتاء، خصوصاً فى شهر طوية، كما نجد أن الشطرتين الثانية والرابعة تتفقان فى «جنباين» بدون أداة التعريف (اللف واللام) فى الأولى، ومعرفة فى الثانية، ومعناها فى الأولى «الجنون» فى العقل، وفى الثانية تعنى «الجنباين» أى البساتين، وهذا يعنى أن الجنس هنا استلزم تحوير بعض الكلمات وذلك للوصول إلى صياغة جناسات القوافى. وهذه الظاهرة – ظاهرة الجنس – تعد مظهرًا من مظاهر الفنون الشعرية غير المعربة، فالناظم يعطى الجنس أهمية كبرى قبل المعنى، لذلك – فى فن «الوواء» – أول ما يلفت النظر ويطلق السمع – من المربع – هو موسيقى قوافيه التى تظهر وتسمع من التقفية المزبوجة للأشطر (وليس تقفية نهايات الأبيات فقط كما هو متبع فى القصيدة التقليدية الموروثة فى الشعر الفريض) فالتقفية هنا لصدور الأبيات معاً، ولأعجاز الأبيات معاً، ويأتى ذلك عند الشاعر المتسكن منساباً بسيطاً ناصباً خالياً من المفردات البخيلة، أو الضعيفة، أو القوافى المحضة، وتلك هى عبقرية هذا الفن ذى الأسلوب الأخاذ صياغة والفاظاً وتراكيب.

كما أن فن «الوواء» لا يستخدم التصريح فى البيت الاستهلالى – كما هو الحال فى القصيدة التقليدية – ولا يستخدم شكل المزبوج فى التقفية، الذى منه ألفية ابن مالك، ومطولة أبى المعتاهية المسماة بذات الأمثال. ونظراً لاستخدام الجنس (التمام أو الناقص) فيجب الاحتراس من الوقوع فيما يسميه علماء العروض بـ «الإيطاء» وهو اتفاق كلمتى الغافية لفظاً ومعنى، وذلك ورد فى المربع الذى يقول:

والله الدرهم ع تنقسع
وتجيب بيل وغنيممة
والصاحب اللى ماينقع
البعد عنه غنيممة

فهنا كلمتا «تنفع» و «ينفع» لهما نفس المعنى وهو «الإفادة» أما «غنيمة» الأولى فهي بمعنى «غَنَم» لأن قبلها كلمة «بل» أى إبل، أما «غنيمة» الثانية فهي بمعنى «غَنَم» أى مكسب.

وإذا كان أهل الصعيد قد اشتهروا بـ «الواو» فى مجالسهم ونواديهم وفى سهراتهم الليلية فى المنادر، وحول الأجران على ضوء القمر، (حيث حفظ لنا التاريخ أسماء كثير من الشعراء قوالين فى «الواو» من أمثال على النابى وزوجته، وحسين زوط، وحسن الفرشوطى، وأحمد القوصى، وحسن القفطى، وحسين الحكيم وغيرهم) وكلهم من أمالى صعيد مصر فى قنا - فضلاً عن الشاعر «ابن عروس» الرائد الحقيقى لهذا الفن - فإن هناك من غير الجنوبيين من نظم من هذا الفن، مثل بيرم التونسي، وأبو فراج الاسكندراني، وفى أحد المزيجات يقول بيرم:

إن كنت تطلب رضا الله

يجعل لك الناس عبيدك

وإن كنت تطلب رضا الناس

أقلُّهم يبقى سبيدك

ولكن نلاحظ أن بيرم اعتمد على الجرس الموسيقى فقط فى تقفية الشطرنج، الأولى والثالثة، حيث إن لفظ الجلالة «الله» على نفس الجرس الموسيقى للفظة «الناس» - وهذا يعد عيباً فى تقفية فن «الواو» - وكذلك يقول أبو فراج:

يسا زارع الشر دوق

بكسرة تضيق المسالك

واللى ح يسعى بسوء

لمصر لأبْذ... هالك

نلاحظ من هذين المثالين عدم بذل الجهد المطلوب، وعدم إعمال الفكر الفنى، والتقنية اللازمة لصياغة مريع محكم البناء، جزل اللفظ، إذ لا بد لفن «الواو» من أن يصاغ فى لغة بسيطة لكنها عميقة، وهى ذلك توحى بالسهولة، مما يطعم فيها غير المتخصصين فى صناعة هذا الفن؛ فكثيراً ما نجد تقليداً لهذا الفن العريق، لكن بسطحية فجأة، وكلمات مباشرة، أقرب إلى النثر العادى بعد تجريده من كل ما يتصل بحياة اللفظ المعيش، فتخرج التجارب ضحلة، تعزى الموضوع من كل شاعرية، وتحوله إلى عمل أعجف. يفتقر إلى الفن والفكر والجمال. والمثالان السابقان يوضحهما الهالى لانتقصان من قدر شاعريهما، بقدر ما يدلان على عدم الاهتمام بالصياغة، حيث نتج عن ذلك عدم اتفاق القوافى فى صدور الأبيات فى كليهما. فهناك إذن عتبة لغوية ماثلة، مصاغة صياغة عالية الجودة، خاصة للمواصفات الدقيقة لفن «الواو»، حينئذ - فقط - يحى الربيع بمثابة وبضعة متألقة، تكمن قيمته فى الاختزال والاختصار، أى قلة الحجم مع ضخامة التجربة، وتعدد الإيحاءات.

ولقد تناول فن «الواو» - فيما تناول - غرضاً مهماً من الأغراض الشعرية المعروفة، ألا وهو الشكوى من الزمان وغدر الخلق، كما ركز على الحكمة، ولذلك



تتردد حكم وأشاعر فن «الواو» على السنة البسطاء (الذين حفظوا لنا هذا التراث، دون وجود وسائل حفظ تقنية إلا الصدور والذاكرة) وعلى الرغم من وضوح المعاني التي تضمونها الأشعار فقد استمدت تلك الأشعار جاذبيتها ومقومات خلودها من صياغتها الشعرية، من حيث المقردة، وتركيبية الجملة، وصرامة الصياغة (الوزن الموسيقي والقوافي) وكما هو معروف عن الفن - عموماً - وفن القول - خصوصاً - أنه كثيراً ما يلجأ إلى التورية والكلام غير المباشر، حتى يستطيع الإفلات من الرقابة الصارمة، عندما يكون الفن منجأً للجماهير ضد سيوف الحكام، كما حدث لفن «الواو» في عصر الماليك والأترك المستبد الغاشم. لذلك تعتمد طريقة التعبير القوي في فن «الواو» على التداخل الصوتي من حيث التقطيع والاتصال الذي يضاف على القوافي المنطوقة لا المكتوبة. ومن فضل القول أن تشير إلى أنه من الثابت أن سكان قرى جنوب مصر، لغتهم اليومية مليئة بالتعابير مكثفة المعاني، والمعملة بأبعد من الفاظها، وتلك هي اللغة الشاعرة، ولغة فن «الواو» تحتاج إلى وعي كبير بالفن، كما تحتاج إلى إدراك كامل ويصيرة نافذة، خصوصاً وسط جمهور تربي على المربع، وأمن تعاطي تركيباته الجناسية كلعبة قولية فنية شائقة..

ولذا فإن بعض المربعات صارت كالمثل السائر، أي صارت «مضرب الأمثال»، ليس لأنها تبث مفاهيم بسطاء أهل الريف المصري الجنوبي فحسب، بل ربما لأنها لجأت - إلى جانب ذلك - إلى استخدام الشكل البسيط المحكم الذي ابتعد - في كثير من الأحيان - عن جماليات الشعر العربي في بديعها وبيانها، واستخدام «القفشة» الشعبية - إذا صح هذا التعبير - والمبالغة، والتكرار الجمالي، والتورية، والمقابلة، وقب الحروف - كلعبة قولية شعبية، ففي المربع الذي يقول:

عيسب السدَّهْ قصْ ونحاس
وعيسب الخيول الحَرانة
وعيسب القبيلة من السَّراس
وعيسب الفتى من لسانا

هنا كل شطر يصلح مثلاً سائراً. فضلاً عن العناية بالوزن الشعري للحكم والقافية الثقيلة، التي تمثلت - هنا في كلمتي «الحرانة» و«لسانا» (يقصد لسانه). وكذلك يتميز هذا الفن بقصر الجملة، وعمق المعنى، والمشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى. ونظراً لأن قالب فن «الواو» هو قالب قولي محدد الهوية، صارم الملامح، سهل التناول في الحفظ - وكلها خصائص جنوبية بحثة - فقد استطاع أن يستوعب القص للمحصى، كما لاحظنا في السيرة الهلالية صعيدية الصياغة (هناك صياغة للسيرة الهلالية في الفتا مصاغة بالموال) فقد صيغت في قالب فن «الواو»، ففي السيرة نجد المربع المشهور الذي يقول:

ولا عاصمة إلا مَاتَرَسِي
وتيجي بسرَّها بالسلامة
تسعة وتسعين كَرَسِي
وقفوا للاسْفَر «سلامة»

كما يجب ألا بدور بخلد أحد أن نظام «التربيع» هو بالضرورة يعطي فن «الواو»، فمثلاً حينما قال أمير الشعراء أحمد شوقي:



الخبز شقشوق وفاض على سواد الخميصة لمح كلمح البياض من العيون الكميصة

فالتربيع هنا لم يعط فن «الواو» برغم اتفاق ثنائيي الشملتين الأولى والثالثة، والثانية والرابعة، في الشكل التربيعي السابق. وأحمد شوقي لم يكن يقصد كتابة فن «الواو» ولا اختار له تعبيراته المناسبة ولا الفاظه اللوحية، ولا لهذا التربيع طعم «الواو»، ولكن أحمد شوقي كان يكتب مجرد «الزجل».

ونخلص إلى أن كل فن «واو» فن «تربيعي»، وليس كل شكل «تربيعي» هو فن «واو».

ديوان «ابن عروس»

ديوان ابن عروس يتكون من الذي يحفظه الناس عنه، فضلاً عن مخطوط بدار الكتب والوثائق المصرية، وكلها تؤكد أصالة «ابن عروس»، وصدق شاعريته، وشفافية روحه.

وصف الديوان المحفوظ بدار الكتب:

هو جزء ضمن كتاب يضم كثيراً من المؤلفات الصغيرة، هذا الجزء مكون من ثمانى صفحات، ومكتوب في بدايتها مانصة:

(هذا ديوان من كلام «ابن عروس» رضى الله عنه، لما تاب الله عليه، بالتمام والكمال على كل حال) .. والمؤلف تحت رقم ١٠٩٧٠ / ز (أى الرقم على حرف الزاى).

ويضم ما يربو على خمسين مريعاً، تنتهى بمرعيه الشهر:

ونختم القول قاصدين

مدح النبي سيد تهامة

من شرك الكون بالدين

والمعجزة والكرامة

والديوان فيه مايدل على أن أجزاله (أى ابن عروس) - دون سائر معاصريه - تتميز بالسلاسة والسهولة، بل هى دليل ناصع على التفاني وصدق الانفعال. يقول «ابن عروس»:

لأبذل من يوم معلوم

تتبرأ فيه المظالم

أبيض على كل مظلوم

أسود على كل ظالم



جرّ النميم



ضمن الفنون الشعرية القولية (أي غير المكتوبة) هناك قالب شعري شديد الخصوصية، يشبه إلى حد كبير الموال الرباعي، إلا أنه لا يصاغ موسيقياً على البحر نفسه الذي يصاغ عليه قالب الموال بصفة عامة - وهو بحر البسيط أو ما يقرب منه - يقول الباحث جمال محمد وهبي - وهو من أبناء أسوان - في بحثه عن جر النميم: «يتكون المقطع الشعري للنميم (المقطع الشعري قد يطلقون عليه لفظ «قولة») من أربع شطرات متحدة القافية، كجناس ناقص أو جناس تام، ويكون مضمون ذلك المقطع تلقائياً فوراً دون ترتيب أو إعداد مسبق من الشاعر (أو القوال) حيث يفرضه الغرض المتناول نفسه، ويكون الإبداع مرتبطاً على الخبرة المكتسبة من الأسلاف، في المعاني والمفردات والصور الجمالية - ويكون النسق الموسيقي لهذا الفن هو بحر الرجز الذي يختلط أحياناً بوزن بحر الكامل - تفعيلة بحر الرجز هي (مستفعلن) ٥//٥/٥/ وتفعيلة البحر الكامل هي (متفاعلهن) ٥//٥/٥/ وغالباً ما يكون البحر الشعري (يقول الباحث) هو: «فعلن متفاعلهن.. مفعولان.. فاعلهن».

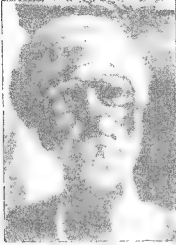
وحول تسمية الفن بهذا الاسم يقول الباحث محمد محمود الكاتب - من أبناء أسوان - في دراسة حول هذا المعنى: «اختلفت الآراء حول تفسير هذه الكلمة، فمنهم من رأى أن هذه الكلمة يعود أصلها إلى (نم) بمعنى افصح عما بداخله، أو بمعنى (وشى) ويضيف الباحث مانصه: وتعتبر «نراو» معقل تلك القبائل العربية - العبادية والبشارية - التي اختلفت بهذا الفن - ونراو أيضاً تعتبر سوقاً تجارياً ضخماً للإبل القادمة من السودان، لذا انتشر هذا الفن بطبيعة الحال في دراو منذ نشأته وحتى الآن».

وكما هو شأن كل الفنون الشعبية القولية نرى أن الكتابة بقدر ماتحسن إلى الفن - حيث تحفظه للأجيال التالية دون تحريف - بقدر ماتسى إلى هذا الفن. إذ أن كتابته مهما أوتيت من براعة لاتستطيع أن تعطي للقارئ نفس الصوتيات وطريقة نطق الكلمات التي تمثل - مجتمعة - خصوصية كل فن قولي، وتحمل سمات منطلقه التي ولد فيها وعاش:

لو خضرت يباريها الأمسين جبرين لو جليست يسايها العنب والشرين
لو نطقت معاك يطرا الحديد ويلين ولو قلت عنيهما لفوق يخفى القمر ما بين
ومنه أيضاً:

كل ما أصاحب لي صاحب القاه خاين وجافى
يسقينى المرّ والعلقم فى الصباح صافى
وجرى ويجرى إيه م الجبان يانفس لاتخافى
لا مال اتوجد ولا حتى صديقاً موافى

وإذا كان «جر النميم» يصاغ على شاكلة تشبه الموال الرباعي إلا أنه يختلف عنه من جهتين: أولهما هو النسق الموسيقي، وثانيهما هو اختلاف يقع في قافية الشطر الثالث ففي الموال تكون قافية هذا الشطر حرة أى لاتتبع القافية الأصلية، كما فى الموال الذي يقوله كاتب هذه السطور:



بخت الخسيس اتعدل لَمَّا الزمن غلاه
وربخص ابن الاصول وف قترته غلاه
فردت قلعي عشان ارحل خانتني الريح
ونرسنت جرتني طلع تبته بلا غلاه

و.. جرّ النسيم دائماً يُؤدّي - في نصبة السامر - في مناسبات تخص القرية اكثر
مما تخص المدينة، مثل حفلات ليلة الحنة التي تسبق الزواج، وحفلات الطهور،
والموالد التي تخص المشايخ الصوفية والأولياء.. وكل تلك المناسبات مظاهر قروية
تهتم بها القرية دون المدينة.

العديد

(المراثي الشعبية)

العديد هو فن قولي نسائي يسمى بفن الحزن الباكي، يعتمد على المقطوعات التي
يتكون كل منها من أربع شطرات (أي أنه فن تربياعي) ويعتمد على القصائد كالشعر
الغريض وكذلك يحاول العديد أن يتوسل بالقافية المتعددة، وأن يعتمد عليها كما يفعل
الشعر الفصيح وشعر المقطعات، ولكن ضعف ثقافة المعدادات (المحترفات منهن) -
فيما يبدو - لم يتح لهن تحقيق التزام القافية التزاماً واضحاً فاكتفن بالتقارب
والتوافق في النغم للموسيقى مكان القافية في بعض الأحيان، وفي الأحيان الأخرى
تحقيق القافية إما في نهاية الشطرين أو نهاية البيتين. وفن العديد لا يؤدي إلا ملحناً
منقماً من قبل المعدادات وذلك في صوت موسيقى متناسق محفوظ لديهن، فهو ينتقل
من جيل إلى جيل، ثم إنهن يحاولن جهدهن أن يضيفن على هذا الصوت رنة عاطفية
حزينة مؤثرة من شأنها أن تزيد من وقع العديد في النفس وإحاجته للبكاء والشجن.

الفرق بين العديد والرتاء:

الرتاء يحرص أولاً على تعديد فضائل الميت وعلى المعاني، أما العديد فيحرص
على تصوير حزن الباكية وعلى إحاجة العواطف (ظاهرة المعدادات المحترفات) وهناك
اختلاف آخر في طريقة النظم: فنجد أن الرتاء يسير على نظم الشعر العربي المعروف
في عمل قصيدة مكونة من أبيات (القصيدة التقليدية) مثل القصيدة التي مطلعها:

دَنَنْتُهَا ببينها اسماء/ رَبِّ ثاور يملّ منه الثواءُ

أما العديد فيتكون من مقطوعات، والمقطوعة أربع شطرات كل شطرتين بقافية.
ولكن كثيراً ما نجد الشطرتين الأخيرتين ما هما إلا تكراراً لسابقتيهما مع تغير القافية
فقط، مثل العودة التي تقول:

بحري البلد ساعى معاه جواّب
ياواد سلام ولا خبر غيّاّب
بحري البلد ساعى معاه ورقة
ياواد سلام ولا خبر غرّبة

والعديد فن قولى مجهول القائل وليس منسويًا إلى امرأة يعينها. وفى العديد ليس هناك وحدة غرض إلا إمامة الكاء. ويتسم العديد بعدم التروى فى التاليف وإنما ينتجه موقف محزن مفاجئ أى يعتمد على الارتجال بقدر ماتسعف به القريحة للمعدة، كما يتسم بالمحلية، فهو محلى بمعنى أن كل منطقة تكاد تقتصر على عييدها. ولأيد أن نقر بضعف ثقافة المعدادات، مما يخل بالقافية أحيانًا، كما يتسم بظاهرة واضحة وهى ظاهرة التكرار - جريًا على عادة العرب فى التكرار الذى يؤدى وظيفة فنية لترسيخ الفكرة والتركيك عليها - كما فعل «المهلل» فى قصيدته التى يقول فيها:

«قريباً مربوط النعامه منى/ لقيت حرب وائل عن حيايى»

ثم كرر الشطر الأول فى معظم أبيات القصيدة بعد ذلك.

جاء العديد على المتوال نفسه، تقول المعدادة:

ياريت لابويا ولد ومهيل

يمسك جريد النخل ويسبل

ياريت لابويا ولد وهبيل

يمسك جريد النخل لما يميل

فتكرر المطع فيما عدا قفلته التى تستلزم تغيير القافية فى كلا الشطرتين. وتقول

المعدادة:

ناس العروسة جابوا الغدا رُغفان

لقبوا العروسة والعريس غضبان

ناس العروسة جابوا الغدا طايب

لقبوا العروسة والعريس غايب

مراجع الدراسة

- ١ - ابن خلدون، المقدمة للعلامة ابن خلدون، طبع على نفقة مدير إدارة المطبعة الشرقية.
- ٢ - أبو بنية، الزجل العربى، كتاب الهلال العدد (٢٧٠) القاهرة يونية ١٩٧٣.
- ٣ - د. حسن نصار، الشعر الشعبى العربى، مكتبة الدراسات الشعبية العدد (٦٤) ط٢ الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة مارس ٢٠٠٢م.
- ٤ - صفى الدين الحلى، العاطل الحالى والمرخص الغالى، مركز تحقيق التراث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨١م.
- ٥ - د. صلاح الراوى، الشعر الجيدوى فى مصر، ج١، مكتبة الدراسات الشعبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - العدد (٤٧) القاهرة فبراير ٢٠٠٠م.
- ٦ - عبد الستار سليم، فنون الواو - الموالم - الموشح، سلسلة اقلام مصرية ط١. الناشر: اتحاد كتاب مصر - دار زويل للنشر القاهرة ١٩٩٩م.



٧ - د. مصطفى حركات، الهادى إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الأناق - الجزائر.

٨ - د. مصطفى رجب، التربية الشعبية فى المجتمع الريفى، دار محسن للطباعة بسوهاج.

٩ - د. مصطفى رجب، بحث لم ينشر.

١٠ - غطاس خشبة، تطور الشعر فى الغناء العربى.

١١ - د. أحمد مرسى، الأغنية الشعبية.

١٢ - صفوت كمال: الغناء الشعبى المصرى.





سيرة بنى هلال

الشفهية ودرس الاختلاف(*)

محمد حسن عبد الحافظ

باحث فى الأدب الشعبى.

- 1 -

(*) بحث مقدم إلى الملتقى الدولى حول الشفاهية والمنطوق والكتابية الذى نظمه المركز الوطنى للتاريخ وعلم الإنسان وعصمور ما قبل التاريخ بالجزائر العاصمة، فى الفترة من ٦ إلى ٩ يناير ٢٠٠٨.

الثقافة تعبير ذاتى - فردى أو جماعى - عن العالم؛ أى تعبير عن نمط تمثل ذلك العالم وإدراكه من قبل الفرد والجماعة (قبيلة، طبقة، شعب،... إلخ). وبهذا المعنى، تعيد الثقافة - فى ذلك التعبير - بناء العالم على نحو مختلف عن الهيئة الطبيعية التى يوجد عليها خارج أى إدراك له. لكن الثقافة، إذ تعيد ذلك البناء من خلال عملية التعبير، أو الإنتاج الرمضى، تفعل ذلك على أنحاء مختلفة: على نحو مكتوب، وعلى نحو شفهي، صوتي وحركي. ليست الثقافة المكتوبة - بما فيها المعرفة النظرية والتجريبية - إلا لحظة بسيطة من لحظات التعبير الثقافى، تمكن تسميتها بلحظة التعبير عن الفاعلية المنطقية، أو العقلية، أو الاختبارية، للتمثل الإنسانى للعالم. وهى إذ تظهر فى صورة مكتوبة، تتخذ لغة معرفية ومفهومية خاصة بها، يستقل بها المجال المعرفى عن سواه من مجالات الثقافة المكتوبة كالآدب - مثلاً - بأجناسه التعبيرية المختلفة^(١).

(١) عبد الإله بلقزيز، فى الجدد كانت الثقافة، نحو وعى عربى متجدد بالمسألة الثقافية، الريفا الشرقى، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٨، ص ٤٥.

لكن الثقافة - أيضاً - هى التعبير الشفهي (غير المكتوب)، ممثلاً فى أجناس مختلفة من الفنون، ومن التعبير الحركى الذى يتخذ الجسد مادة له فى المقام الأول. وفى الغناء، والأمثال والسير الشعبية، وفى النحت والفرن التشكيلى، وفى العمارة والنقش على الخشب والمعادن والجص والرخام... إلخ، وهى الوشم («النقش» على الجسد)، وفى التطريز والحياكة وسوى ذلك؛ نصوص من التعبير الثقافى لا تنقل قيمة عن النصوص المكتوبة فى مضمار التعبير عن نوازع الذات وحاجاتها الجمالية، وعن

نوع تفاعلها مع العالم المحيط، بل نستطيع أن نرصد التجليات المختلفة لهذا التعبير الثقافي حتى في المآكل، والملبس، وطقوس العبادة، ومراسيم الاحتفالات والأعياد والواسم والمآتم وغيرها، فيما يسمى بمنظومة العادات والتقاليد والمعتقدات. إنها جميعاً أشكال مختلفة من الإقصاح عن الذات وعن الوجدان الفردي والجمعي، وعلى صفحاتها، تمكن قراءة المجتمع الذي تعبر عنه، وبنيتها العقلية - بتعبير كلود ليفي شتراوس - وشخصيته الحضارية. فليها يخرج ما بداخل مستودع الذاكرة من معطيات قابلة للتحليل الاجتماعي^(٢).

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٦.

ليس ثمة امتياز للثقافة المكتوبة (العامة) على الثقافة الشعبية (الشفوية) في مضمار التعبير عن الذات، فكلهما يشكل طريقة من طرائق هذا التعبير، اللهم إلا في ما بينهما من تفاوت في درجة النظام والتعقيد، حيث تبدو الثقافة المكتوبة أكثر تراكماً. غير أن الممنعة لا تكمن في هذا الجانب، نعتي ليست في وجود فوارق في أنماط التعبير وفي درجات النظام فيه؛ بل تكمن في مستوى التمثيل لدى كل منهما؛ ذلك لأن هناك قدراً من التفاوت في وعي كل من الثقافة المكتوبة (العامة) والثقافة الشعبية (الشعبية)^(٣).

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٦-٤٧.

يتبدى ذلك - بوضوح أكبر - في مجال كتابة تاريخ كل منهما، حيث يبدو، حتى الآن، أن التاريخ الوحيد الذي حظَّ بعناية فائقة في معظم المجتمعات هو تاريخ الثقافة المكتوبة، فيما لم يحظَ تاريخ الثقافة الشعبية (أو ما يعرف بالتاريخ الشفوي) بكبير اهتمام يليق بمكانته في بناء المجتمع الثقافي. وقد يعود ذلك إلى قداسة المکتوب لدى مجتمعات بعينها كالمجتمع «العربي - الإسلامي»، لكن هذه القداسة لم تتأسس على قاعدة الحدائث على نحو ما حدث في المجتمعات الغربية - أو ما يسمى بمجتمعات الشمال - بل قامت على النهج الخاص الذي انتقل به العقل العربي من حالة الكلام الشفوي إلى حالة النص المكتوب مطلع العصر العباسي، حيث نجم عن هذا التحول/الانقلاب: تعديل أو تغيير عميق في بنية المجتمعات التقليدية وفي موازين القوى بين الشرائع الاجتماعية المختلفة، وبات العقل الإسلامي (الكتابي) مرتبطاً بالدولة (السلطان) ورجال الفقه والطبقات الحاكمة^(٤).

(٤) يسام بركة، الحدث الاجتماعي وذاكرة الشعب، الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٧، ص ٧١.

لقد تم تثبيت التاريخ «العربي - الإسلامي» بما كُتب فحسب^(٥)، ناهيك عن الأسئلة الخاصة بكيفية كتابته، ومن كتبه؟ وعمن كتبه؟ ولن كتب؟ الملاحظة الجديرة بالانتباه هنا، هي أنه بات إسقاط زمكانية هذا التاريخ المكتوب واقعاً نوعاً على سياقات زمكانية شفوية ذات مخيلة تاريخية مختلفة.

(٥) حول هذا الموضوع، راجع: محمد أركون، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦.

إن الذي يدفع نوعاً الثمن الفادح لقاء هذا النهج في التحول هو ذاكرة المجتمعات وتراكمها الثقافي، و - استطراداً - معرفتنا له. فحين لا يكون في إمكاننا أن نكتب تاريخ قسم هائل من التعبير الثقافي لمجتمع أو لشعب ما فنحن بذلك نفتقد القدرة على - والحق في - بناء وعي تاريخي بتراكم الرمزي. الأقدم حقاً، والأثني من كل ذلك، أن الجانب الأعظم من التعبير في مجتمعاتنا، إنما هو الذي يشغله التعبير الثقافي الشفوي الشعبي^(٦).

(٦) يلقيز، في البدء كانت الثقافة، مرجع سبق ذكره، ص ٤٧.

كما إن قصر اهتمام المؤرخين على الوثائق المكتوبة، نون سواها، أغفل أهمية الدور الذي ينهض به الصوت في الحفاظ على المجتمعات البشرية والذي غدا اليوم امرأً ثابتاً لا جدال فيه؛ ذلك لأن مجموع ما يسمى بالثورات الشفهية لمجتمع ما

يشكل فيه شبكة من المبادلات الصوتية التي تمثل أعرافاً وتقاليد سلوكية ثابتة بدرجة أو بأخرى، وتتمثل وظيفتها الأولى في تأمين استمرار إدراك الحياة، وتجربة يقع الفرد بدونها في شرك الوحدة، إن لم يكن في غياهب اليأس^(٧).

إذا انتقلنا من مجال التاريخ إلى مجال الأدب، فإن القياس على ما أحدثته الكتابات من تغير في المفاهيم النقدية هو الجذر الأساس للمشكلة التي يعانى منها الباحثون في دراسة الأنواع الأدبية الشعبية.

وجه من وجه محنة الشفهية - على الصعيد الثقافي العام - يتمثل في وضعها خطراً وخصماً وتهديداً للكتابية، وهي المحنة التي يعوزها العمق الذي يمكن من تدمير هذا التصور المخادع. فالواقع أن أحدهما لا - ولم - يكتسب مناعة ضد الآخر، بل ظلت عمليات التبادل بينهما متصلة قديماً وحديثاً ومعاصراً، وهذا لا يخص العربية فحسب؛ بل ينسحب أيضاً على اللغات جميعها: قديمها وحديثها ومعاصرها. وإذا ضربنا أمثلاً لذلك، فقد عرف الشعر العربي القديم شعراً شفوياً موازياً له، ومنه الكان وكان والقوما والموالي والدوبيت والزجل في المشرق والمغرب العربيين، والموشح الجامع بين الفصحى والعامى والأجنبي في الأندلس، ذلك ما قُده ابن سناء الملك في "دار الطراز"، وصاغ في شأنه ابن خلدون نظريته المعروفة عنه في "المقدمة". وبعد ذلك، عرفت العربية الفصحى في الأقطار العربية شعراً شفوياً موازياً، منه الملحون في المغرب، والزجل في كثير من البلاد العربية، والنبطي في الخليج العربي، والصساني في الصحراء المغربية وموريتانيا، والموال وأشكال شعرية شعبية أخرى في مصر. كذلك عرف الأدب الرسمي الفصحى في اللغات الأوروبية أدباً شفوياً موازياً كالنثايدس المأثر والتريوباور والتروفير في فرنسا، والرومانسي في إسبانيا، وقد أثر الزجل الأندلسي القزمانى في كل من فرنسا وإنجلترا وألمانيا وإيطاليا والبرتغال^(٨).

بمعنى آخر، صاغه عبد الحميد يونس قائلاً: بالرغم من الانقسام الحاد - المفضل بين الشعبي والرسمي، فإن المائزات الشعبية ظلت تقتحم الثقافة الرسمية، والفن الرسمي، والأدب الرسمي، وغيرها من الفعاليات الرسمية، في كثير من العصور. كما أن التراث الشعبي قد أضاف من ثمرات العقول والقرائح التي ازدهرت في حواضر العالم العربي، وفي كنف الحياة الرسمية. ومن الواجب على القوامين على الثقافة - تخليطاً ومتابعة - أن يعاونوا الحياة الشعبية على التخلص من كل أثر من آثار ذلك الانقسام^(٩).

لكن هذا الواجب، الذى أشار إليه يونس، مطلع السبعينيات من القرن العشرين، قد بدأ عسيراً على التحقق الفعلى، حيث لاتزال آثار ذلك الانقسام غائرة.

لقد عانت الثقافة الغربية نفسها من هيمنة المفاهيم النقدية الحديثة - التي اختزلت الإنسان وحضاراته وإبداعه في الكتابة فحسب - على أنواع الأدب الشفهى التي ظلت تلتهمها مجرة جوتنبرج والحضارة التكنولوجية الغربية. لم يجد زومتور بداً من أن يطلق حكماً يبدو متسماً بنوع من القسوة المضادة للمقولات النقدية التي نقلها عدد من النقاد العرب عن الإنجازات النقدية الأوروبية، حيث يقول زومتور: «ليس حال المفاهيم التي نقلها التحليل النصي، منذ عشرين عاماً، علمياً في شيء»^(١٠).

(٧) زومتور، خلود الصوت، رسالة اليونسكو، القاهرة، العدد ٢٩١، أغسطس ١٩٨٥، ص ٤٠.

(٨) محمد السرفيني، عن تجنيس الشعر الشفوي، عالم الفكر، الكويت، المجلد التاسع والعشرون، العدد الثاني، أكتوبر/ديسمبر ٢٠٠٠، ص ٢٤٩.

(٩) عبد الحميد يونس، دفاع عن الغولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٤-١٥.

(١٠) زومتور، مداخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة: وايد الخشاب، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص ٣٨.

يشير الواقع الميداني إلى أن حالة التجافي - بمعنى القطعية والانفصال - لا تسكن في قلب القيم السائدة من الثقافة «العالية» - الرسمية أو الشعبية - فحسب، وأن ممارسة فعل التجافي ليست محصورة فيها، فالنكتين إلى الثقافة الشعبية هم أيضاً مسكونون بهاجس غامض، يبدو قديماً ومتوارثاً، يتبدى في الشعور العميق بالانفصال بين قيمهم الثقافية المتسقة مع حياتهم التاريخية واليومية، وبين قيم الثقافة الراقية العالية؛ فليس غريباً أن أسجل موقف الانفصال نفسه (المضاد) من قبل الرواة الشعبيين لسيرة بني هلال وجمهورها، لتكتمل دائرة التجافي بين الرسمي والشعبي، لدون والشفهي، فالراوي عتق عن العرب (منشئة همام، مركز البداري، محافظة أسيوط) يصف الهلالية بأنها «تاريخيات» وبأنها أكثر مصداقية بالنسبة إلى الناس، ويحول الشعبي إلى رسمي؛ أي معتمد ومكّن، عندما تحدث أحد المتعلمين من الجمهور المستمع عن نص السيرة المطبوع، فالتفت الراوي فجأة إلى الجامع، مشيراً إليه بأن ينتبه جيداً إلى قوله الذي بدا قاطعاً:

«الحاده اللي هي مش رسمي، وتطلع بخط القلم، دي ما تعتمدشاش... أصل خط القلم عمره ما... شوف، هو مش نواب هتكتب: السلامات والطيبات، دي تاريخيات، المكتوب ده ما يديبوش، بيديه الراجل الحافض، الشاعر، اللي هو إيه: مَسْخُوحٌ فِي لَيْلًا، وَسَبِيحٌ، وَحِفْضٌ، إنما القلم لا، ما تعتمدش خط القلم، إلی عایش مع الناس امکن»^(١١).

في لقاء آخر، انعقد بمنزل الراوي يوسف أحمد يوسف بمدينة البداري، يعلق أحد الجالسين على دور الهلالية وقيمتها في حياة الناس، ثم ينتقل فجأة إلى الحديث عن المادة الإعلامية التلفزيونية، حيث ينظر إلى باعتباري وسيطاً بين الناس ومستوى الإعلام، قائلاً:

«هي أغلب البداري حداناً هئاهو بتحب ابو زيد، سيرة ابو زيد، ليه... لأن سيرة ابو زيد فيها الشجاعة، وبأريت النهاردا إحنا الدولة شغتنا تبص لعملية الشجاعة والإنسانية والزوق، إنما أغلب حالياً بلقيتي يلا مؤاخذه بيدوبولنا حادات للشباب في التلفزيونات والرايديوات، حديث مألّش أي معنى. وينسمع حادات مش مصريه، اللي هي مش الصيغه المصريه. مفروض إنه يكون فيه رقابه شديد، وأنا بتكلم بأعلى صوتي إن فيه حادات بيديبوها في التلفزيون من غير رقابه، المفروض ما تمسّش إحنا الأذانب، ما تمسّش الأذانب، إحنا دوله عربيه، وترئو من الله، ترئو من الله، واكرها تاني وتاني وتاني، بأقول إن يكون على التلفزيون رقابه قويه عن نَمِيع الأفلام اللي هي مش طبيعة العرب، ولو عايزين تقدّو الغرب، قلّ لهم يقطعوا الإرسال من النّيّره ومقبّل، إفضل خالص التلفزيون من النّيّره ومقبّل، وخد انت حقا وأديتاً حقنا»^(١٢).



(١١) الحاده: الحاجة؛ الشيء، مثل: ليس / ليست. عمره ما: لا يمكن طوال حياته. نوابه: جواب رسالة خطية. دي: هذه. تاريخيات: جمع تاريخ. ما يديبوش: ما يجيبوش؛ لا يأتي به. بيديبه: يجيبه؛ يأتي به. الراجل: الرجل. مَسْخُوحٌ: مسّاح، متجول. جائل. حِفْضٌ: حفظ (فعل ماض).

(١٢) البداري: مدينة تنتمي إلى محافظة أسيوط تقع على الجهة الشرقية للنيل (٥٠ كم جنوب مدينة القاهرة)، حداناً: عندها، هئاهو: ههنا، الدولة شغتنا: دولتنا، بلقيتي: دولتي؛ الآن. الرايديوات: جمع رايدو؛ أجهزة الراديو حادات: حاجات. ما تمسّش: لا تمسّ؛ لا تقلد. الأذانب: الأجانب. ترئو: نرجو. النّيّره: (محافظة) البحيرة. ومقبّل: وصولاً إلى الوجه القبلي؛ يقصد منطقة الصعيد بجنوب مصر. وخد: وخذ. وأديتاً: واعطنا؛

ذلك لأن الإرسال التليفزيوني لا يعبر عن ثقافتهم وقيمهم، ولا يحقق لهم المطالب الجمالية والرمزية. بل يطرح الرجل البدائل الفنية والثقافية التي كان ينبغي على هذا الوسيط الجماهيري الطاغى أن يتبناها، كما يرى أن الأمر أكثر سوءاً في حالة القناة المرئية المحلية.

إن هذه الرؤية البسيطة والعميقة في أن تدفعنا إلى التفكير ملياً في معنى القيم الرمزية للجماعة الاجتماعية. فبالرغم من أن جانباً من جوانب الإعلام المرئي يعد تخليداً لقيم الصوت البشري، بل يمثل ثأراً للصوت من القرون التي رزحت فيها المجتمعات الإنسانية تحت نير الكتابة، ويشكل نزوعاً بشرياً لاستعادة حق الكلام^(١٣). فإن الشأن ليس في الصوت (الخام) نفسه، وإنما في القيم التي يحملها هذا الصوت، فهي التي تعكس بصورة واضحة المحيط الطبيعي والاجتماعي للقيم الذين يتكلمونه.

فلنضرب مثلاً من الواقع الميداني: بالرغم من أن الدراما التليفزيونية (المسلسلات) تقدم، أحياناً، معالجة أو استلهاماً لبعض النصوص الشعبية الحية، لعل «السيرة الهلالية» واحداً من أبرز الأعمال في نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الواحد والعشرين، فمن المدهش أن يصرح معظم من التقيتهم من الرواة والجمهور بأنهم يرفضون مشاهدة العمل رفضاً قاطعاً (الأخرون لا يعتنون بالجهاز التليفزيوني ويمادته الإعلامية من الأساس). تنصرون أن التفسير المباشر لهذا الموقف هو أن هذا العمل التليفزيوني، تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً وديكوراً، لا يعكس طقوس السيرة كما يعيشها الناس، حفظاً وروايةً واستماعاً. والأهم من ذلك كله أنه لا يجسد، من وجهة نظرهم، القيم الرمزية التي تنطوي عليها السيرة الشفهية. الراوي حسنى جاد (التخيلة، أبو تيج) يرى أن «أبو زيد» و«دياب» و«خليفة» و«الجاز» (الجازية) و«بدير» وغيرهم... لم تكن طريقة حديثهم على هذا النحو، ولم يكن هذا لسانهم، ولم تكن ملامحهم، ولم تكن تلك بيوتهم وأماكن عيشهم، كما أن أحداث المسلسل التليفزيوني لا تمثل ما يعرفه - هو - ويعرفه ناسه وأمله عن الهلالية.

ثمة ملاحظة أخرى مؤثرة في موضوع السيرة الشعبية، فقد لعبت الإذاعة المسموعة (الراديو) دوراً مهماً في إنعاش السيرة الهلالية وتنشيطها في الذاكرة الشعبية، حيث قدمها الشاعر عبدالرحمن الأبنودي بإداء راي شعبي يعبر عن الذاكرة الجمالية لجمهور السيرة الغريز، وفي الغالب يشهد جمهور السيرة بتفوق الشاعر الشعبي «جابر أبو حسين»، ويؤكد استماعه بإدائه ويريايته، ويرى أفراد منه - بتعبير أحدهم - أنه «مقتن للكلام»، وقد عاينت غير مرة تجمع نفر كثير من الناس في مقهى خلف مقام «سيدى احمد الفرغل» في مدينة «أبو تيج»، ليستمعوا إلى السيرة الهلالية التي تديعها إذاعة شمال الصعيد من ليلنا في موعد ثابت يومياً (الساعة الثامنة إلا ربعاً من مساء كل يوم)، وهو نفسه المشهد الذي يتكرر يومياً في مختلف مدن الصعيد وإقرا، وكثيراً ما استمتعت إلى جمهور السيرة في محافظتى سوهاج وقنا وهم يصفون اهتمامهم ودأبهم على سماع حلقات السيرة المذاعة بإداء الشاعر جابر أبو حسين.

من هذا المنطلق، يرى عبدالحميد حواس أن للإذاعة دوراً رئيساً في إنعاش السيرة الهلالية منذ الثمانينيات، يعكس ما هو متوقع منها، حيث يُنظر إلى وسائل الاتصال الحديثة - إجمالاً - على أنها معاول هدم للماثور الشعبي، لكن حواس لا

(١٣) زومر، خلود الصوت، مرجع سبق ذكره، ص ٨.



(١٤) انظر: عبد المنعم تليمة (مشرقيًا)،
الآداب العربي: تعبيره عن الوحدة
والتنوع، مركز دراسات الوحدة
العربية، بيروت، ١٩٨٧ (انظر: عبد
الحمد حواس، الأدب الشعبي وقضية
الإزاحة والإحلال في الثقافة الشعبية،
ص ٤١٢-٤١٤). وانظر عرض حصة
زيد الرفاعي لهذه القضية في:
الفركلور في الوسائط الجماهيرية:
مظاهر التأثير والتأثر بين فن الإعلام
والثقافة الشعبية، عالم الفكر،
الكويت، المجلد الرابع والمشرق،
العددان الأول والثاني، يوليو/
سبتمبر - أكتوبر/ ديسمبر ١٩٩٥، ص
١٧٦.

(١٥) حصة الرفاعي، مرجع سبق ذكره،
ص ١٧٦.

(١٦) صفوت كمال، الحكايات الشعبية
الكويتية: دراسة مقارنة، الكويت،
ط ١، ١٩٨٦، ص ٢٦.

(١٧) مهندزين: مهندسين.



يرى فيها ما يهدد الشفهية، وهي السمة المتأصلة في الماثور الشعبي؛ بل يرى أن
بعضها (الإذاعة تحديدًا) قد ساعد كثيرًا على انتعاش الشفهية^(١٤)، وهو بذلك
يتفق مع مارشال مكلوهان M. McLuhan في تصويره للطبيعة الشفهية السماعية
(Oral - Aural) لبعض وسائل الإعلام الحديثة، والتي يمكن أن تشكل حلقة وصل
بين الثقافتين الشعبية والجماهيرية^(١٥).

أما صفوت كمال، فيبدى حذرًا في تقبل تأثير وسائل الإعلام الحديثة في طبيعة
المادة الشعبية وأسلوب تناولها ومدى أصالتها، مؤكدًا على أن هذه الوسائل ربما
أصبحت عقية في سبيل عمل دراسات علمية دقيقة عن أصل الإبداع الشعبي، ومدى
انتماهه لمجتمع من المجتمعات، حيث يقول^(١٦):

«وفي عصرنا الحالي، يواجه باحثو الحكايات الشعبية صعوبات عدة في معرفة
مدى البعد الزمني أو الأصل الجغرافي للحكايات التي تم جمعها منذ فترات طويلة،
أو جمعت حديثًا، نظرًا لأن وسائل الاتصال الجماهيرية من وسائل صوتية ومرئية
حلت محل الرواة الشفهيين، كما أن اهتمام وسائل الاتصال الجمعية بمواد الماثورات
الشعبية وإذاعتها وإعدادها إعدادًا فنيًا محددًا قد كسر حواجز المسافات واللغات بين
ثقافات الشعوب بل سوف يصبح من العسير مستقبلًا وضع دراسات علمية دقيقة عن
الماثورات الشعبية لدى الشعوب، ومعرفة الحدود الفاصلة بين ما هو منتج أصيل في
مجتمع ما، وما هو محدث ومستقبل وشائع، بل بين ما هو إبداع محدث أو ما هو
مأثور متوارث أو بين ما هو شائع بين الناس وليس من إبداعهم، بل هو من إبداع فرد
أو جماعة محدودة، وشاع بين الناس عن طريق وسائل الإعلام الحديثة».

على سعيد الملاحظة الميدانية، نجد عددًا من الرواة يرفض تكريس السيرة في
رواية واحدة، ويأده رأي فرد. الراوي حسني جاد يؤكد امتناعه عن سماع حلقات
السيرة (الإذاعية) بعد متابعة محدودة، لأسباب متعددة، منها أن رواية «أبو حسين»
بها مواقف «تاريخية» لم تحدث بالفعل، أو لأن الشاعر يهتم بـ «تركيب الكلام»؛ أي
بالمصنعة الفنية لمربعات السيرة على حساب المضمون التاريخي والتفاصيل الدقيقة.
ويرى الراوي حسني أن السيرة تُروى بأشكال شعرية أكثر دلالة على المهارة الفنية
للرواة، مثل شكل الموال الذي يتيح رواية السيرة بصيغ حوارية، أو بطريقة «الفرش
والغطاء» التي تعني مشاركة أكثر من راوي أو تقوم بتوسيع قاعدة مشاركة الجمهور مع
الراوي، وغير ذلك من الأشكال الشعرية، التي تختلف عن الأداء بنظام المربع الشعري
الشهير في الصعيد، كأنوار الموال التي جمعتها بإدائه الراوي حسني جاد الذي يعمل
اعتقادًا راسخًا بأن رواية أبو حسين قد كتبها له «جماعة مهندزين»^(١٧) حيث يعيد أبو
حسين تكرار الرواية «المهندسة» ينسق المربع على نحو يبعث على الملل في رأي جاد
الذي يرى في الموال نموذجًا أكثر شعرية وصعوبة وقدرة على تكثيف أحداث السيرة:

● قالت نَوَابَه تعال ابكو مَعَايَ يَا بَنَاتُ (يا بنات)

على الخفادى أبوى سكن التراب يا بَنَاتُ (والبناتيات؛ القبور)

يوم ما زارونا الهلايل زارنا النَيَّا يَا بَنَاتُ (والبنين)

قالت نَوَابَه قومو ابكو مَعَايَ بالحيل (بشدتكم)

من كُتْر نَوَحِي على بُوَيَّا اتهد القَوَى والحيل (القوة؛ الصحة)



(١٨) عبيد العبيد؛ ويُقال إبهساً: عبيد اليوم، اليوم (= اللبهم) معناها العبيد الصود، يُقال: فلان بهم، زى البهم، لعلها تركيبة، أو من البكم (انظر: معجم تيمور الكبير للألفاظ العامية، ج ٢، دار الكتب، القاهرة، ٢٠٠٢). داله: جاله، جاء إليه.

(١٩) وبُذِلْتُ: رجالتك؛ رجوله.

(٢٠) لسمي: جسمي؛ جسدِي: عَومِي: جمعه، وخزنه: الكور؛ أداة من أدوات الحدك والنحاس، وتُطَبَّقُها إشعال النار، سَكَّرْتُ: أغلقت نوافذ الداء.

وادي دِيمَتِي سهرانه لما أُنْذِلْتُ عَلَى السِّلَالِ

وادي نِدْمَةِ الصَّبْحِ طَلَّتْ يَا دِيَابُ وَيَنَاتُ (ويانفت؛ ظهرت)

● قوم دياب عما يقول ما هُوَ فَمَلِكُمْ يَا بَنَاتُ (يا بنات)

دا كنت انزل السوق يَرْغَرْتُ نَسْرَمًا وَيَنَاتُ (والبين، غراب البين)

لما قَتَلْتُ ابوك يا دوابه طلع العرب بَنَاتُ (جبناء)

قالت قعدت يا عم دياب تحت السُّرَّ مَالَهُ (مال بك)

زى عبيد البَنَمَ عَمَّا يَرَاوُكُ وَرَا لَمَالَهُ (وراء المال)

قال لها دا انا هانزل السوق واتكل على لَمَالَهُ (المولى؛ الله)

قالت صاحب الهم دلّه يالا زغرتو يا بَنَاتُ (١٨)

● قالت نَوَابِيه...

يا عم دياب انا بَعْتُ لَكَ وَرَقَتَ (ورقدت؛ صهيبت؛ لم تهتم)

(أمال من اللي مضعُّ أبوي غيرك انت؟ وابعت لك وانت في الدُّبَلِ ورقدة؟ دا انت حَقَّتْك يوم ما كنت سمعت كنت ديت وحدك)

● قالت نَوَابِيه يا عم دياب كيف بَعْتُ لَكَ وَرَقَتَ

ما تشوف زرعك حصده الزناتي وعِرمَ وَرَقَتَ (وراء قت؛ بطيخ)

(زرعك يعني رِدَالْتُكُ) (١٩)، حصده خليفه امه وعِرمه وَرَا قَتَ: كلام فاضى)

وتونس سكرت مع بني هلال يا بو موسى كحير وَرَقَتَ (وراقنت؛ صفيت؛

تصالحت)

(وراقنت كمان، مين فاضى لنا ياخذ التار؟)

● قالت دوابه...

يا عم دياب انا بعت لك وَرَقَتَ (ورقدت؛ صهيبت؛ لم تهتم)

ما تشوف زُرْعَكَ حَصْدَهُ الزناتي وعِرمَ وَرَقَتَ (وراء قت؛ بطيخ)

وتونس سكرت مع هلال يا بو موسى وَرَقَتَ (وراقنت؛ صفيت؛ تصالحت)

وقعدت يا دياب ولا عايش معاك أفكار

وبِسْمِي نهارها داب كما داب الحديد ع الكار (الكور؛ أداة نَقْخ النار)

ما تقويم يا ولد موسى يا وكل لحوم لَبْكَارُ

تَبَعْتُ رَعِي الدمال زى العبيد وَرَقَتَ (٢٠) (ورقدت؛ نمت)

وهو نفسه النموذج الذي يعتمد عليه أداء الراوى عبد العاطي ناييل:

عَامِرٌ عَيُّوْلُ:

● أَمَانَهُ عَلَيْكَ يَا طَيْرُ خَبَرْتَنِي عَلَى الْمُرْدَاهُ (المُرْدَه؛ المرسى)

حرب الزناتي خليفه قاسى دِيْمًا يَشْيِبُ الْمُرْدَاهُ (الفتيان)

عامل كما أف أمًا وسط البحر مرّاه (هارد)

عامل كما أف وسط البحر بيتي (بييت؛ ينام)

قَصَبَ زَمَانِي مَا خَلَقْتِش فِي الدَّيَارْ غَيْرَ بَيْتِي (بينت)

أنا كنت عَشْمَانُ أُمِّتْ خَلِيفَ وَأَعُوذَ عَلَى بَيْتِي (داري)

مَا عُدْتِش لِبَيْتِي وَلَا رَأَشِي الْكَرِيمَ مُرْدَاهُ^(٢١) (مرادي؛ مطلبى؛ أمنيتي)

كما عبر الراوي عنتر عن العرب عن غضبه من الوقائع «الكابدة» في رواية «أبو حسين» بأنه «كَسَّرَ الرَّايِيو» حتى لا ينطق ثانية، قد نرى في هذا السلوك تفسيراً للتناقض الناشئ من رغبته العارمة في الاستماع إلى السيرة، أو بالأحرى حنينه الشديد إلى زمن شاعر الرماية. وفي الوقت نفسه، يتعارض وعيه مع طريقة الأداء، ويرفض بعضاً - أو قسماً كبيراً - من التفاصيل الواقعية التي ترد في رواية «جابر أبو حسين».

وفي أحد اللقاءات سئل الراوي نفسه من قبل أحد الحاضرين (وهو ابن شقيقته، ويعمل مدرساً للمرحلة الابتدائية) عن رأيه في السيرة التي يرويها الشاعر جابر أبو حسين، ويبدو أن السائل كان يعرف أن خاله اعتاد الاستماع إلى حلقات السيرة التي تدبّعها إذاعة شمال الصعيد يومياً، فرد الراوي:

«بِأَضْحَكْ وَأَنَا رَالِدْ، مَا أَنَا يَمَاتِي أَسْمَعُه، بِضَحْكْ عَلَى الْكِبِّ، وَاللَّهِ الْعَقْلِيمْ كِدْبُ»^(٢٢).

ويعود في سياق آخر ليستذكر قائلاً:

«بس الحق دابر أبو حسين مُتَقْنِ الكلام، الدُّدْ كُدْ، سَوَا كَدْب
أَوْ صَحْ هُو مُتَقْنِ الكلام، ليه... أَصْلَ الْكَلَى كَاتِبِينْهُ مَهْنَدَزِينْ
وَنَاصِحِينْ، وَذَاقِنِ الكلام نَكُنْ كُدْ، إِنَّمَا صَحْ... أَيْدَا»^(٢٣).

لا يختلف الموقف كثيراً في حالة السيرة المدونة والمطبوعة، حيث يقول:

«والكتب دي طبعاه مطبعه الخانيه، شوية دَمَاعَه مَهْنَدَزِينْ
ومالفينيه، إِنَّمَا رَسْمِي مَا فَيْشْ، رَسْمِي... حَقِيقِي... رَاوِي
قَالِيه وَكَانَ قَاعِدْ، مَا تَلَقَّاشْ»^(٢٤).

أما السؤال المباشر الذي طرحه أحد المتلمّمين على الراوي، والذي يتعلق بمدى قرب السيرة من الواقع التاريخي: «هل السيرة حقيقة أو خيال؟»، فيجيب عنه الراوي حسني بقوله:

«دَلَوَقْتِ الْحَرْبِ مَعَ إِسْرَائِيلْ كَدْبْ وَلَا صَحْ؟ (...) هُمُ بَرَضُو
كَانُو بِحَارِبُو، بَسْ فِيهِ زَوَادْ، يَمَعْنِي كَانَ الرَّاوي يَمَشِي
مَعَاهُمْ، يَحْكُوُ الْمَوَاقِعْ بِتَاعَتِهِمْ، الرَّاوي دَا زَى مَا تَقُولْ إِيه...
قَالَ الرَّاوي، أَهْوُ هُوَ دَا الرَّاوي الْكَلَى كَانَ يَمَشِي مَعَاهُمْ، دَه
يَفْهَمُ دَه، وَدَه يَفْهَمُ دَه، وَدَه يَفْهَمُ دَه، زَى مَا أَنتْ عَتَقَرِي
غَيَالْ دَلَوَقْتِ (يوجه الراوي حديثه لابن أخيه)، وَيَكْرَهْ وَيَعْدَه
الْعِيَالْ الْكَلَى قَرِيَتِهِمْ يَفْرُوْ عِيَالْ، يَكْرَهْ وَيَعْدَه دَوْلْ يَفْرُوْ وَدَوْلْ

(٢١) حَبْرُونِي: فعل (فعل امر) أخبرني. أقدم للشعبان الكبير الذي أتى عليه زمن طويل، والآنشي: إسة. ومن الأسنالة: مسعن كناهه وجنبه الله. ولعله من أدمي: (انظر: معجم فيمور الكبير للالفاظ العامية، ج ٢، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٤). لُصْبِي: انتهى.

(٢٢) يَمَاتِي: يرمي.

(٢٣) دَاقِنْ: (اسم فاعل) بمعنى متمكن. دَقْنْ: (مصدر) تَمَكَّنَ.

(٢٤) دَمَاعَه: جماعة. مَهْنَدَزِينْ: مهندسون.

يَقْرَأُ... وكل واحد يجي يقول يبقى عايز يحليها، لازم يبقى فيه زوائد»^(٢٥).

(٢٥) برضو: ايضاً. زوائد: زيادة. إضافة. يقرأ: يُعلم، والقراءة: التعليم. والقارئ: المعلم، والمقرئ: المعلم.

ونلاحظ أن رمي الراوي هنا يدرك أن الجانب العجائبي في السيرة ليس إلا الحلية الفنية التي يضيفها كل راوٍ ليمنح السيرة عناصر الجذب وهو ما يعني أنه لا بد من الإضافة إلى السيرة دائماً، ولابد من الاختلاف بين راوٍ وآخر في ما يضيف من "حليات" يزين بها روايته وأدائه. لكن الراوي يحرص على أن يمنح السيرة مصداقية تاريخية، وأن يؤكد على أن هذه الإضافات لا تمس الصق، الذي أقسم عليه راوٍ السيرة:

«كان وراهم واحد راوى الراوى ده زى واحد عيتصنت لنا انسا وانت، هيسنوف ايه اللى هنتقولوه وياه اللى هتكتبوها... وياه اللى هتخسروها... وياه اللى هتعملوه، طبعاً الراوى دا زى ما تقول داي من الدولة اللى قايمه بالعمليه للحرب، قطعاً هيبغ الملوك اللى قاعدين باللى حصل، الراوى هو اللى يديب سداعتك والفعل اللى عملته، هو الراوى اللى مائله، ومحلّف اليمين الراوى، ما يكذبش، ويقول غ لى شافه، كله على لسان الراوى»^(٢٦).

أما «الحاج أبو نثاج» (مدينة البداري)، فيشير إلى ملاحظة مهمة، تتمثل في أن غياب شاعر السيرة الذي كان يجول المدن والقرى فترة «بحر الديمرة» (أي أثناء فيضان النيل) أو في المواسم والمناسبات التي تقيمها العائلات، قد تسبب في فراغ كبير لدى الناس الذين تشكل وجدانهم بصوت شعراء السيرة، وأنه لا سبيل أمامهم إلا تسجيلات الإذاعة^(٢٧). وبالرغم من إعجابهم الشديد بصوت جابر أبو حسين ويريابته، فإن ذلك لا ينسبهم المنفعة الحقيقية التي كانت تغمرهم أثناء وجود شاعر حي بينهم، ومنهم جابر أبو حسين نفسه.

هناك شواهد ميدانية تدعم هذه الملاحظة، فكثيراً ما استمعت إلى تعبير كثير من الناس - لاسيما كبار السن - عن حنينهم إلى شعراء السيرة، خاصة الأداء الفائق الذي يتمتع به «أبو حسين» في لياليه للمشاهدة في الصعيد. كما أتيت لى أن أستمع إلى تسجيل صوتي لسهرة عرس أحياء أبو حسين في منطقة بولاق الدورير مطلع السبعينيات من القرن العشرين، حصلت عليه من «دم حسين محمد أحمد مسعود» الذي ينتمي إلى مدينة «أبوتيج» ويعيش منذ خمسة وثلاثين عاماً بالقرب من ميدان الجيزة. ومنذ مطلع عام ٢٠٠٥، حصلت على عشرات الأشرطة التي سجلها هواة من قرى محافظتي سوهاج وقنا خلال عقد السبعينيات وأوائل الثمانينيات. لقد بدأ أداء أبو حسين في هذه الليالي الحية جميعاً مختللاً تماماً عن أدائه عبر الإذاعة، ثمة شعور بالحوية تتدفق في صوته، كما لاحظت ذلك الاندماج للدهش بينه والجمهور، والذي تجسده أصواتهم وهم يقومون بتحيته وترديد الكلام، وتجاوبه للتواصل معهم. الأمر الذي يلفت انتباهنا إلى التأثير السلبي الذي يقع على أداء الراوى بسبب غياب جمهوره، في حالة رواية الإذاعة.

بالتأكيد، لا يتسع مقام هذا البحث المروّج على مناقشة تفاصيل الموضوع. المتعلق بأثر الوسائط الجماهيرية على المأثورات الشعبية الشفهية، إن سلباً وإن إيجاباً،

(٢٦) عيتصنت لنا: تصنت إلينا، برأب: اقوالنا وأفعالنا، سداعتك: شجاعتك.

(٢٧) يبدو أن تسجيل السيرة الشعبية في الإذاعة بدأه الرواة والشعراء الشعبيين لم يكن حديث العهد، فقد ذكر المفتي الشعبي أحمد حواس - في «دراسة» تمت ببيتنا بتاريخ ٢٠٠٢/٧/٢١ بمحفل الباحشين - مسعود شومان وشام عبد العزيز -

أن إيه الحاج سيد حواس قام بتسجيل السيرة الهلالية للإذاعة، وأنهت على إسماع الناس بدءاً من عام ١٩٩١. ولم تقوّل في الفرصة من أجل التعلق من ساحة ذلك، أو من تفاصيله (إن صح بالفضل)، جدير بالذكر أن الفنان الشعبي سيد حواس كان يؤدّي سيرة بنى هلال بأسلوب خاص تميز به عن غيره من شعراء السيرة في اللفظ، وكان يحظى بشهرة واسعة في هذا المجال إلى حد أن طريقته المتميزة في أداء الإنشاد والسيرة الهلالية كان لها تأثير كبير على الكثير من المنشدين في منطقة البلتا والشرقية الذين تعلقوا بهذا النمط من الأداء، وعلى رأسهم إيه أحمد حواس الذي لا يزال مستمسكاً بالتقاليد نفسها التي ورثها عن أبيه - سبوا في الأداء، أو في الأدوات الموسيقية، أو في الزي الخاص الذي يزيه أيضاً، حيث كان يلبس طربوشاً أحمر، ويردّي زى مشايخ الأضر وخبطاء المساجد، المزيد، أنظر: محمد أحمد عمران، موسيقا السيرة الهلالية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٩٩.

خاصة ما يتصل بالأداء، سواء الوسائط التي أشرنا إليها، كالرايوي والتليفزيون، أو تلك للنتجات الاستهلاكية (التجارية) التي لم يكن بوسعنا تحليل ما ينجم عنها من تأثيرات كشرطة الكاسيت والفيديو والأقراص المدمجة (C.D).

إن ما نحرص على سوقه هنا هو أن تحول جمهور السيرة إلى متلقٍ سلبي لراوي غائب، في حالة رواية الإذاعة، يمثل سبباً رئيسياً لافتقار عملية الأداء لحيوية الاتصال الشفهي^(٢٨)، وإلى حرمان المستمعين من أدنى إمكانية للإسهام في «إبداع» العمل الذي يبت إليهم. وذلك لافتقارهم لحيوية «ما حول النص»، بتعبير أحمد مرسى. فالواقع أن استجابات الجمهور للأداء التي تتطوى على نسق علامي من الإشارات والرموز الصوتية والحركية المؤثرة في عملية الأداء، فالجمهور يملك حرية خاصة في التداخل مع الراوي، أو التعقيب الموجز على ما يروي، أو المراجعة، أو للقاطعة، أو دفعه للإطالة أو الإيجاز أو التكرار أو تغيير مجرى الرواية^(٢٩). بينما يكمن للمتعلم المشترك بين الأصوات المنقولة عبر وسيط في أن الناس لا يستطيعون الرد عليها، حيث تؤدي إمكانية استعادة هذه الأصوات إلى فصلها عن شخص أصحابها.

بالطبع، يمكننا افتراض أن هناك نوعاً من الانفعال من قبل المستمعين إلى هذا الوسيط الأصم الذي يقوم مقام الراوي، وهو بالتأكيد الانفعال الذي يمثل لجوءاً ناجماً عن غياب شاعر السيرة الطوائف حول الناس، الجائل في القرى والنجوع، ثمة ظروف وأحداث - سنذكرها لاحقاً - أدت إلى اختفاء هذه الظاهرة من منطقة الجمع الميداني (محافظة أسويط). كما مات المؤدون المحليون الحافظون للمسيرة تبعاً. فلانماص للناس من متابعة الاستماع إلى السيرة عبر الوسيط الإذاعي، لكن ذلك الانفعال في الأغلب الأعم يكون انفعالاً فردياً ولسلبياً، وبإمكاننا أن نفترض - مع زومتور - أن المستمع يعقد صلة بين الجهاز وبين كائن بشري في مكان ما، بيد أن المستمع لا يتعرض سوى لصوت هذا الكائن، ولا يتلقى دعوة للمشاركة، الأرجح أنه يعيد في مخيلته خلق عناصر موقف الأداء الغائبة^(٣٠). ولم يكن غريباً على أن يذكر بعض الرواة والجمهور تعليقاتهم التي كانت تصدر عنهم أثناء سماعهم لشاعر الرماية عبر «الرايوي» سواء تلك التعليقات التي تستحسن الأداء أو تعيد ترديد ما يغنيه الشاعر، أو تلك التعليقات التي تعبر عن الاعتراض على ما يقوله، وأحياناً عن الغضب الذي يغمر المستمع جرأ «أكاذيب الشاعر»، ألا يمثل ذلك محاولة لممارسة السلوك نفسه الذي كان أيام شاعر الرماية الحي، للمعوس في الزمان والمكان؟

^٤ إن لكل رواية سيرية فرائدها، بل إن لكل حدث شفهي متصل بالسيرة قيمته الرمزية الخاصة، وعلينا أن نتأمل خصوصية كل سياق يؤدي فيه النص، وأن نتأمل فريدة أداء كل راوي. إن راوياً واحداً يمكن أن يؤدي جزءاً من السيرة مرات عدة في سياقات مختلفة، ومن الصعوبة بمكان أن تتشابه تماماً. إن العمل الذي يتم تناقله أثناء الأداء، يفلت - على نحو ما - من قبضة الزمن، فإداء السيرة، من حيث هو شفهي، ليس قابلاً للاسترجاع على الإطلاق. إعادة الأداء احتمال قائم نوعاً، ويندر أن نجد عملاً لا يؤدي مرات عدة، ومن طبائع الأداء الشفهي للسيرة - ولخيرها من الأنواع الأدبية الشفهية - ألا يكون هو نفسه في كل مرة^(٣١). تماماً كما يصف أحمد شمس الدين الحجاجي موقف التناقض بالراوي عطالته، حيث أدى موال «عزيزة ويونس» على نحو فائق الجمال (ولم يكن جهاز التسجيل الصوتي مهياً كي يتسنى

(٢٨) لمزيد من التفاصيل حول نمط استقبال النوع الأدبي الشفهي عبر الوسائط السمعية والسمع بصرية، وتأثر ذلك وجدانياً على الجمهور، راجع: زومتور، مدخل إلى الشعر الشفهي، مرجع سبق ذكره، ص ٢٦-٣٧. و: ص ٢٤٠-٢٤٢. وحول الشفهية الصية والشفهية للوسط: راجع: والتر. ج. أرنج، الشفهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عن الدين، مراجعة: محمد صغندر، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٨٢، فبراير (شباط)، ص ٢١٧: ٢٤٣.

(٢٩) دياب، مرجع سبق ذكره، ص ١٧٩.

(٣٠) زومتور، مدخل...، مرجع سبق ذكره، ص ٢٢٧.

(٣١) المرجع نفسه، ص ٢٤٥.

للحاجي تسجيل هذه السهرة). وعندما التقاه ثانية بعد ذلك، خلا صوت «عطلاله» وأدأوه من صفاتهما وحالاتهما السالفتين، لسبب يرجعه للحاجي إلى الحالة النفسية للراوي، والتي لم تكن مهيأة لأداء هذا الدور من السيرة بالبراعة السابقة، بالإضافة إلى أن جمهوره لم يكن مستجيباً له^(٣٧).

(٣٧) الحجلي، مرجع سبق ذكره، ص ٢٠-٢١.

من اليسير على الجامع الميداني أن يلحظ فروقاً واضحة بين «أداءات» عدة لراوي واحد؛ أي إذا ما راقب راوياً يقوم بأداء جزء من السيرة أكثر من مرة في سياقات مختلفة (التوقيت، المناسبة، نوعية الجمهور، حالة الراوي واستعداداته النفسية... إلخ). لا تكمن هذه الفروق بالضرورة في مستوى الأداء من حيث الجودة الفنية (لسنا معنيين، في مرحلة الجمع، بتحديد مستوى جودة النصوص جمالياً)، فقد يكون الأداء جيداً في كل مرة، غير أن تغييرات ما تحدث بين أداء وأداء، تبعاً للظروف السالف ذكرها. لقد قمت بتسجيل «قصة عزيز الدين» من الراوي حسني جاد أربع مرات متباعدة خلال عامين، لم يكن أي منها تشبه الأخرى، في المرة الأولى، لم يستكمل «القصة» حتى النهاية، لأسباب مختلفة، منها أن الراوي حضر على نحو متعجل تكتشف الصدفة البحتة، وكان الوقت قد تأخر، ثانيًا لأنه لم يكن هناك جمهور متفاعل معه. أما للمرات الثلاث الأخرى، فختلف تماماً عن المرة الأولى، كما تختلف في ما بينها، إن على مستوى حضور الجمهور (كان الراوي يهذب حضور عدد كبير من الناس، بشرط أن يكون على معرفة مسبقة بهم) ومشاركته بالتعليق (المحبب أيضاً) من قبل الراوي، أو على مستوى استكمال القصة حتى انتهائها. بل تختلف البداية والنهاية كل مرة عن الأخرى... إلخ.

يبدو الاختلاف موقعاً حتمياً، لا ينفي الاتفاق. وثمة مقولة ماثورة لتفسير هذا الاختلاف بين روايات السيرة، وطرائق أدائها، كثيراً ما سمعتها طوال سنوات عملي على جمع روايات السيرة الهلالية من قري أسبوط وسوهاج. حيث يقول غير راو: «الشعر مدينة خرابته»^(*). واندكر للمرة الأولى التي استمعت فيها إلى هذا المفهوم من الراوي عبد العاطي نائل مطلع عام ١٩٩٦، مروّداً بالراوي عتتر عن العرب، والراوي محمد الغولي (أسبوط)، وانتهاءً بالشاعر عز الدين نصر الدين (سوهاج). وبالرغم من اختلاف السياقات التي ذكر فيها، فإن المفهوم يظل تفكيكياً دائماً، ينشأ أثناء حوار ساخن بين راويين للسيرة، أو بين راوي واحد أو أكثر من الجمهور. أو إذا طرحت عليهم تساؤلات عن أسباب الاختلاف بين راو وآخر، أو بين أدائين مختلفين للراوي نفسه، أو الاختلاف بين السيرة الشفهية والسيرة المطبوعة... إلخ.

إن المقام لا يتسع هنا لسوق احتمالات ما تطرق عليه هذه المقالة الرمزية، نوعياً وديالغياً، من دلالات، يكفي أن نركز على دلالة واحدة نعرفها جيداً، وهي أن عملية إصمار مدينة الشعر بالبنى الفنية تظل فعلاً لا ينقطع، ولا تنقوع له حدٌّ أو نهاية. وبالقدر نفسه تكون عملية هدمها، فليس ثمة بناء شعري لا يقبل الهدم، والبناء من جديد، والهدم مرة أخرى... إلخ؛ ذلك لأن النص الشفهي لا يوجد إلا عندما يكون في طريقه إلى الزوال. ولكي نستطيع استيعاب هذه الفكرة جيداً، علينا أن نتأمل في طبيعة الصوت الشفهي نفسه، من حيث هو صوت، حيث إن للصوت علاقة خاصة بالزمن، تختلف عن تلك التي للمحقوق الأخرى في مجال الإحساسات الإنسانية. فالمحظة التي يتشكل فيها الصوت هي نفسها اللحظة التي يتلاشى فيها ويذول.

(*) بعد أشهر عدة من لقائي بالراوي عبد العاطي نائل، التقاه الباحث مجدي الجابري - رحمه الله - برفقة الباحث مسعود شومان، وقد قام الجابري بنشر مقال بجريدة «أخبار الأدب» في العام نفسه وأضماً مقولة «الشعر مدينة خرابته» عنواناً لمقاله الذي ييسر فيه خيال الراوي حول علاقته بفن الموال، لذا نجد الإشارة إلى أن الجابري قد سبقني في نشر هذا التعبير الشعبي، بينما استقيمت للدلالة على اختلاف روايات السيرة الهلالية، واختلاف الرواة في القول والأداء.

(٣٣) انظر: لونغ، مرجع سبق ذكره، ص ٩٠.

فعندما أنطق كلمة «ماتور»، فإنه في الوقت الذي أصل فيه إلى نطق المقطع «ثور»، يكون المقطع «ماء» قد اختفى^(٣٢).

إن الإبداع الشعبي فعل متجدد كتجدد الحياة نفسها، بل إنه فعل يستمد من الظواهر الطبيعية والكونية والحياتية والإنسانية جلّ طبائعه وسماته. ومن ثم، لا يمكن للشعر أن يصير مدينة «عمرانة» بمعنى وصولها إلى حد الكمال، فالأمر الثابت هو «خرباها»، بالمعنى المجازي للخراب، حيث إن «كل شاعر له هادف»، وكل شاعر له لهجة؛ أي لكل شاعر مخيلة خاصة وأداء خاص ينتج عنهما نص مختلف عن نتاج غيره من الشعراء الذين يعيشون في مدينة الشعر «الخربانة»، رغم أن المادة الخام (القوائن) التي تتشكل منها السيرة واحدة.

يقول الراوي عز الدين نصر الدين:

«الشعر مدينه خربانه، حكامها روااتها، وشعبها مستمعها، وقضاتها هم الباحثين».

أما الراوي عنتر عز العرب، فيقول:

«أنت باين عليك حافظها وجاي تدرسها ثاني، بس يا حبيبى
الشعر ده اصله مدينه خربانه، ما فيش قصيده تيدى لاضمه
على قصيدة واحد ثاني، أنا اعرف كلام، غيرى يعرف كلام
غيره، كلامى أنا مش زى كلامك انت»^(٣٤).

ويقول في سياق آخر:

«أصل كل حدوته وليها عتبه، كل حدوته ليها عتبه، مش
علاولا، كل قصيده ليها عتبه وليها أسباب، مش خلطه هي،
دى لحلم ف دى لاه، كل قصه ليها عتبه»^(٣٥).

والمعنى نفسه ينطق به الراوي حسنى جاد بلغته الفاصه، حيث يقول:

«أصل السهلايل دى... أنا عايز أعرفك... دى شغلانه، وكل
واحد ليه في مدح النبى غرام فيها، يعنى القصيده بُنْيا
بعينها، والشاعر يقول قَوْلُه. يعنى كل واحد له شعر. يعنى
ده ما يُقَالُش من ده... لا، كل واحد له رموز»^(٣٦).

«كل واحد له رموز»؛ ليس ثمة مقولة أكثر فصاحة من تعبير الراوي لتكثيف دلالة التنوع غير المحدود بين الرواة في حفظ السيرة وأدائها.

لا شك في أن هناك الكثير من الأسباب المؤدية إلى اختلاف الرواة في أداء السيرة، ومن ثم المؤدية إلى تنوع السيرة. يدخل نوع الراوي بين شاعر ربيعة محترف وراو غير محترف طرفاً أساسياً في هذا الأمر. كما تدخل الاختلافات الشخصية بين الرواة: كالعمر، والتكوين الشخصى، وكذلك اختلاف الانتماء العائلى أو القبلى، والوضع الاجتماعى الذى يفرض على فئة معينة من الأفراد أسلوباً معيناً أو نبرة خاصة، والانحياز إلى بطل بعينه من أبطال السيرة (أبو زيد أو خليفة أو نياض، وربما ينسحب الانحياز إلى الشخصيات الهامشية، كشخصية «أبو القمصان» الذى منحه بعض الرواة قيمة مواجهة سيده «أبو زيد» أو عصيانه، أو إضفاء ملامح بطولية على

(٣٤) تيدى: تيجى، تيجى؛ تاتى. لاضمه: اسم فاعل ملحق به تاء التانيث من لضم. لاضم الشيء بالشئ، أى ربطهما، أو عقد صلة بينهما.

(٣٥) قَتَبَه: مصطلح فنى يستخدمه رواة السيرة؛ للدلالة على بداية أو مدخل الحنية أو القصيدة أو الموالي... إلخ.

(٣٦) نَبَا: نبأ؛ نكح.



شخصيته، على نحو ما لاحظته لدى الراوى محمد الفولى من قاء النواورة مركز البدارى، والشاعر عز الدين نصر الدين من بر خيل، البليناء سوهاج). كما يرجع الاختلاف والتنوع إلى الظروف المحيطة بلحظة الأداء، أو إلى الرغبة فى عدم التكرار، أو رغبة الراوى فى تطويع استجابته لتوقعات هذا الجمهور أو ذاك من المستمعين. إن هذه العوامل لا تتكفل بتحقيق الاختلاف بين جميع الرواة فحسب، بل هى كفيلىة بأختلاف كل راوٍ مع نفسه فى كل مرة يدخل فيها تجربة الأداء.

إن اوضح دليل على مصداقية تعليق الراوى حسنى جاد، ما عاينه الجامع من اختلافات بيّنة بين راويين شقيقتين، إن أمر اختلافهما يتجاوز حدود الاختلاف الطبيعى بينهما، بوصفهما شخصين متميزين، أو حدود التنافس الذى يفرض عليها الاختلاف فى الأداء، أو عدم تكرار أحد منهما لطريقة الآخر. فبالإضافة إلى كل ذلك، فإن المصادر التى انتهلا منها حفظ السيرة مختلفة، استقى أحدهما (عنتر عز العرب) محفوظه من السيرة من خلال اتصاله بعدد من الرواة فى أمكنة وأزمنة متعددين، بينما ورث الآخر (شداد عز العرب) حفظ السيرة عن أبيه. كما أن لكل منهما انصاراً من الجمهور، وتعد انحيازات الجمهور لأى منهما - فى لحظة الأداء - ذات دور حاسم فى مواقف الاختلاف بينهما. وإذا تأملنا ذلك المشهد الوارد فى نص الرواية المجمعة منهما، للمحنأ نزوع الرواة إلى أسلوب المخاصمة والتبارى؛ ذلك لأن السيرة - فى وجه من وجوها - فضاء واسع للقيم المخيائية التى تحملها أبطالها وشخصياتها وأحداثها، وينعكس هذا التباين القيمى على مواقف الرواة والجمهور فى أن، مما يخلق نوعاً من دفع القيم بالقيم. وكثيراً ما نجد أنواع الأدب الشعبى تضع المعرفة فى سياق الصراع، فالأمثال والأغاز (الفوازير) - على سبيل المثال - لا تستخدمان لتخزين المعرفة فحسب، بل لجلب الآخرين لمباراة لفظية أو ذهنية أو قيمية^(٢٧)، وهى مباراة تبدو مغرية بالنسبة للجمهور المستمع؛ بل يقوم بإدائها على نحو ما، من خلال التعليقات التى تصدر عنه، على نحو ما نلاحظ فى تعليقات الجمهور وتدخلاتهم، خاصة فى رواية عنتر وشداد عز العرب.

(٢٧) المرجع نفسه، ص ١٠٧.

تأسيساً على ذلك، ليس بوسعنا معاينة السيرة، بصورة أكثر عمقاً وشمولاً، إلا بإعطاء أكبر تقدير ممكن للتعليقات والتوضيحات التى يبدئها الرواة والجمهور، وبرؤية السيرة فى ضوء تعدد رواياتها الشفهية. إن هذا التعدد يمثل أحد الملامح الرئيسية للسيرة بوصفها نوعاً أدبياً. كما أن النص السيرى سيستعصى على أى تحليل يفصله عن وظيفته الاجتماعية، وعن المكان، وعن جماعته الاجتماعية الحقيقية، وعن الظروف التى يلقى فيها على الأسماع.

إنهما مبدآن متناقضان: فبينما تطرح الرسالة الشفهية نفسها على أسماع جمهور يمثل جماعة اجتماعية ثقافية محددة فى سياق زمكانى محدد أيضاً، نجد الكتابة تطرح نفسها على مدرج وحيد. إنها نصوص مفتحة بين العديد من القراء المنفردين، مدفوعة للتجريد، ولا تتحرك نون عناء إلا على مستوى العمومية والعالية، بينما الحاجة للتواصل التى تتبنى عليها الشفهية لا تستهدف تلقائياً. إنهما نعتان مختلفتان من الحضارة بتعبير مكولهان^(٢٨).

(٢٨) زيمتور، مبخل،... مرجع سبق ذكره، ص ٢١.

تنفق تماماً مع الملاحظات التى سبقت حول المدون من النصوص الشعبية وعلاقته بالروايات الشفهية، فعبء الحميد يونس يرى أن «النص الشعبى، فى تأليفه وتلقه

جميعاً، لا يمكن أن يخضع للأصول والقواعد التي تخضع لها نصوص التراث الرسمي أو الفصيح المعتبر. لكن النص الشعبي، وإن قام في أصله على الحفظ والرواية الشفوية والأداء المستقل عن القراء، فإنه يتوسل بالتدوين في بعض البيئات والعصور. وهذا التوسل لا يخرج عن شعبيته بحال من الأحوال (...) ويذهب للتخصصون إلى أن الشواهد الشعبية المدونة إنما هي متأخرة عن مراحل الإبداع وما تلاها، ويلاحظون أن بعض المحترفين يلجأون إلى التدوين، خوفاً من ضعف الذاكرة^(٣٩).

(٣٩) يونس، الأسطورة... مرجع سبق ذكره، ص ١٠٩-١١٠.

لا يسوغ تدوين النص الشفهي، إذن، الانتماء المطلق للكتابة والمنظريات التي تأسست عليها فنونها للخصوصية؛ إنما يتصل التدوين، في جانب من جوانبه، بهاجس النسيان.

النسيان هو أكثر ما يخشاه الراوي، ففي ذاكرته ما يمكن وسهله بالخريطة الذهنية التي تحتشد بالصور والنماذج اللغوية التي تعمل على استعادة ما يحفظ من السيرة. في الوسع أن تخفي أن ما تمسك ذاكرته من السيرة مقسم إلى وحدات ذهنية للحفظ، لكل وحدة منها شفرة استدعاء وتذكر على نحو ما، وعليه أن يحافظ على ذاكرته طازجة دوماً، حيث يؤدي نسيانه لسياق أو لشفرة إلى تصدع الذاكرة (النصوص) برمتها. في مواقف عدة، لاحظت عدم استساغة الراوي عنتر عن العرب الانتقال المفاجئ من قصة إلى قصة أخرى، قبل انتهائه من الأولى، أو الخلط بين عدد من القصص والأجزاء التي لا رابط بينها، أو دون أن يكون هناك مسوغ درامي ومنطقي لهذا الانتقال، وأتصور أن هذا الأمر وثيق الصلة بالطريقة التي تنتظم محفوظه، كما تتصل بخشية الراوي من النسيان.

يعبر الراوي حسنى جاد عن ذلك بقوله:

«أصل أنا بالزّات لو دبتُ فرّده فوق دبتّها تحت، ضاعت الشطره كلها من أولها لأخرها. لو نسيت شطره، يعنى خمس ست بيان، ودبت قاييل منها وثقوف، ضاعت الشطره كلها. ليه... أصل كل حاده ليه موق، دى قالوها ليه! علشان كذا كذا. دى قالوها ليه! علشان كذا كذا. فداين واحد يقول لك أمال الحته اللي ف كذا فين؟ خلاص هتقف انت، هتقول له ناسيها؟! ثُبا عارفها وتقول ناسيها؟! ما هو انت لو مش عارفها هتقول ليه... هو كدا شعر الهلايل مخلبط مخلبط، فده يرغمل إحراذ، إحراذ ليه؟ شي عارفه وافولته؟ طيب أنا كان ليه اللي درّاني بيه؟ لو نسيته أزل عليه قوى، أزل عليه قوى»^(٤٠).

كثيراً ما كان يشعر الراوي بالحنن؛ لأنه يعي حمية أن ينسى، فيستثير ذلك اهتمامه بالكتابة، أو تمثيه معرفتها، لكي يستطيع تسجيل ما يراه معرضاً للتآكل وللنسيان:

وليه... القراية... مهما يكن... إنت نسيت حاده ممكن تاخدها من حنكي وتيجي كتبتها^(٤١).



(٤٠) فردة مصطلح يشير به الراوي إلى الرّبع الشعري. الشطره كلها: يقصد الراوي المقطوعة الشعرية بأكملها. باب: جزء شعري مكون من عدد من المربعات. إصراد: إخراج: وقوع في الحرج.

(٤١) حنكي: المقصود لسانى أو قرأى.

لقد غمرت الراوى حسنى سعادة كبيرة عندما قرأت عليه جزءاً من روايته بعد تدوينه. وتمكن سعادة الراوى فى الدقة التى رأى أننى التزم بها، وأحرص على التمسك بها أثناء مراجعة النص المدون مع صاحبه، والاستفسار عن دلالة الكثير من المفردات، حيث يعلق بقوله:

«أنا ما احسبش هتكتب كلامى كدها دا كلامى بالحرف هو»
 ده اللي انت كاتبه»^(٤٢).

قد يسمع هذا المثل الذى يقدمه "حسنى" بفهم دوافع لجوء أحاد أو جماعات اتصلوا بالسيرة الشعبية فى الماضى إلى «الكتابة»، وإلى تدوين السيرة الشعبية؛ إنها الوسيلة المثلى لمقاومة تآكل الذاكرة الشفهية، وحفظ ما يتعرض يوماً لخطر النسيان والضياع.

لا تُمارى فى أهمية تدوين السيرة الشعبية ولطاعتها، وإلا حكم على السيرة الشعبية - التى انقطعت عن الأداء الشفهى - بالفناء، ككل السيرة الشعبية، وحتى سيرة بنى ملال التى لاتزال تُروى شفهيًا حتى هذه اللحظة من مفتتح القرن الحادى والعشرين، فإن نصوصها المطبوعة طباعت عدة تختلف اختلافاً بيئاً عما يُروى شفهيًا؛ ذلك لأن الروايات الشفهية تتباعد عن لحظة تدوين الروايات المطبوعة، بحكم التغير الحتمى الذى طال السيرة الشفهية. إننا نتوقع الكثير من النتائج المثمرة إذا التقيا فى عمل مقارن، سيبدى الأمر أشبه باللقاء شخص بجده الذى عاش منذ مائتى عام. ترى ماذا ستقول النصوص الشفهية للمطبوعة، والمطبوعة للشفهية، وكيف سيرى كل منها نفسه فى مرآة الآخر؟ مستقبلاً سيكون ذلك موضع اختبار فى عمل بحثى يشمل هذا الموضوع الذى يستهدف المقارنة بين المتون الشفهية والمتون المدونة والمخطوطة.

الآن، لا نتوقع للهالاية أن تستمر رواياتها الشفهية على المدى الطويل، ليس ذلك ادعى إلى استنقاذ ما بقى منها فى الأذهان أو على الشفاه من يرأش للموت؟

ثمة شواهد ميدانية دالة على وقوع الرواة تحت تأثير الكتابة المتمثلة فى السيرة المطبوعة، فيعد أحد نصوص السيرة الهلالية المطبوعة للمصدر الرئيس لرواية الراوى فتحى أبو ضيف شرافة (قافى النواورة، البدارى). بينما تمثل مصدرًا ضمن مصادر كثيرة لمحفوظ الراوى حسنى جاد على هيكل، ويؤكد عدد من الإخباريين ومن الجمهور أنه منذ سنوات بعيدة، حيث الثلاثينيات والأربعينيات ثم الخمسينيات من القرن العشرين، كان المتعلمون القلائل فى القرى يقومون بمهمة أداء السيرة الهلالية، وغيرها من السير، من خلال قراءة الروايات المدونة والمطبوعة، وكانت تتم عبر جلسات وسهرات قد تصل إلى أشهر عدة حتى ينتهى «القارئ - الراوى» من جميع ما يكتنيه من كتب السيرة. ويشير البعض إلى أن أداء هؤلاء القراء كان يتمتع بجاذبية خاصة، نظرًا لاعتمادهم على القيام بأداء صوتى تمثيلى شائق أثناء القراءة، وكانوا عادة ما يقطعون القص عند نقطة مثيرة للمستمعين، بحيث يتشوقون لمتابعة الأحداث فى اليوم التالى. إن هذه الظاهرة تعد عوداً على بدء، أى تمثل إعادة لإنتاج المكتوب برده إلى أصله الشفهى، فضلاً عن أن استجابة جمهور السيرة للروايات المطبوعة تحمل دلالة واضحة على أن هذه الطباعات كُتبت لكى تلقى على الأسماع، ومن الواضح كذلك - اتفاقاً مع أحمد شمس الدين الحجاجى - أن كثيراً من اللقومات الشفهية موجودة فيها^(٤٣).

(٤٢) ما احسبش: لم احسب؛ لم اكس
 اتوقع.



(٤٣) أحمد شمس الدين الحجاجى، مولد البطل فى السيرة الشعبية، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢٢، ٣٣.

إنه الصوت الحى الذى يغمر صمت الكتابة، ونموذج للصالحات البيولوفونية الفريدة بين اللفظ المنطوق والكلمة المكتوبة.

على أية حال، فإن أداء الراوى لنصه هو الذى يتعرض للتغيير حسب ظروف الأداء، فالتجربة الميدانية تثبت أن الراوى لا يكرر نفسه مرتين، النص الواحد يؤدى فى كل مرة بطريقة مختلفة، حيث يُتوقع يوماً أن يكون هناك عدد من المتغيرات المتوقعة ب: بداية الرواية: تعليقات الراوى؛ تعليقات الجمهور؛ نسيان وحدة نصية (مربع)؛ إضافة وحدة نصية؛ استباق حدث؛ استرجاع حدث؛ لحظة انتهاء النص.

- 3 -

ترى، هل ثمة تطابق بين لغة النساء ولغة الرجال؟ أليس كثيراً ما ندعى متطرفين - حسب زومتور - بأننا نلتقط «كلام نساء» أو «نبذة نساء»؟^(٤٤).

فى إطار الماثورات الشعبية، نعرف - نحن الفولكلوريين - أن للنساء أنواعاً مفصولة من الماثورات الشعبية الأدبية. معظمها يرجع إلى للعادة الحرفية للنساء أو إلى السياق الاجتماعى الخاص الذى يعيش فيه، وهنا نذكر الأغاني الشعبية التى تؤدونها النساء أثناء العمل على الرحي، أو «خض اللبن»، أو فى مراحل صناعة الخبز، أو أغاني المهد (تهنئ الأطفال)، أو أغاني الأفراح، أو العديد (المراثى الشعبية، وهو النوع الأدبى الشعبى الذى يؤكد أحمد مرسى أنه لا يروى إلا على لسان النساء، وأنه لم يبق الدليل على أن المجتمع فى مصر قد عرف بكائيات تنسب إلى الرجال)^(٤٥)، أو أغاني الصج والزينة... إلخ. كما درج الباحثون الميدانيون على التعامل مع النساء بوصفهن يتابعين غنية للحكايات الشعبية والحوايت والأمثال... وغير ذلك من الماثورات التى عهد للنساء أدائها. وفى الوقت نفسه، درج الباحثون على ربط السيرة الشعبية - على صعيد الرواية والأداء الشفهى، وليس على صعيد مضمونها وشخصياتها - بعالم الذكور، فالخبرات الميدانية تقول بأن رواية السيرة هم من الرجال.

يذكر أحمد شمس الدين الحجاجى أنه نهب إلى قنا ليجمع القصص الشعبى من أفواه من يعرفهم من الرجال ومن عجائز النساء، فوجد الجميع يقص عن الهلالية، فاخذ يبحث عنها^(٤٦)، لكن لم يذكر الحجاجى أنه التقى بنساء راويات للسيرة ضمن هذا «الجميع»، أم أن الرواة الرجال وحدهم الذين تسيدوا رواية السيرة فى تجربته الميدانية المهمة.

إن التدخل الذى بدأت به السيدة رتيبة روايتها للسيرة يكشف بوضوح عن رواية نسائية للهلالية، إذا جاز هذا التعبير، فإذا تأملنا استهلالها الذى سجلته - مرتين - فى إحدى مرات زيارتى لها (أبريل ١٩٩٨)، نجد أنها تعيد صوغ الأساس الذى يقوم عليه مولد البطل، حيث تستبدل خضرة الشريعة بالبطل التقليدى المعروف (أبو زيد الهلالي سلامة)، ليتحول البطل المحورى من ذكر إلى أنثى. وفى الوقت نفسه، تحافظ الرواية على تقاليد الأداء التى اكتسبتها من أبيها، ومنها قيم البطولة التى تحملها شخصيات السيرة مثل رزق بن نائل وأبو زيد، فالأول هو الفارس الذى تزوج البطلة وظلها ثم أعانها إليه وفق شروط ابنها، والثانى هو ابنها الذى تحملت بسببه ومن أجله الكثير من الجور والمخاطر.

(٤٤) - بول زومتور، مدخل إلى الشعبى الشفاهى، مرجع سبق ذكره، ص ٨٧.

(٤٥) - أحمد مرسى، من ماثوراتنا الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٧١١.

(٤٦) - الحجاجى، مولد البطل...، مرجع سبق ذكره، ص ٢٢.

«أول خيط السيرة عندي... أولها إسمها أیه... خضره الشريفه بت قرضه خلاصه من عضا النبی. كانت زودة مین^(٤٧)... كانت زودة السديع... رزق السديع ابن نایل، دی هی من عضا النبی^(٤٨)، وبیعین... بیا هی أیه... یعنی خلقت شیخه، وخلقت. وبیعین راد ربنا ونازلین البحر... یذلو... بیملو... ماسکین أیه... کل واحدہ بتملأ بئیه^(٤٩)، بتملأ بلاص^(٥٠)، بتملأ حاده، وشویه حمامات حلویں کداهو عیدلو... عیرعو. وهی مَقَلَّتْ فی بَکَرِ الحمام لاسمر الألوان^(٥١)، بقی أیه... یقتل ده ویقتل ده ویقتل ده. عامل یعنی انا فارس فقیکم؟ ده یعنی حتی ف الطیر. بیا راج الطیر یغلب ده ویغلب ده، وهی راحت تَأَكَّتْ عینها فیه^(٥٢).. بیا دات عاد كانت حامل، وضعت ولدها اسمر الألوان، واتولد الولد، وقالو رزق السديع ابن نایل دالو ولد. قالو طیب... ولد، بیقی نشوفوه، وفرحو بیه وكده. وقالو یعنی ولیدك اسود واحنا کلنا بیض. امال دا هو لماخزم... قالو دا هو من العبيد، قالت له لا، دا مش م العبيد ولا ای حاده، دا داهو ابته، وما قیش كلام من ده».

من جانب آخر، نجد الراوى على مصبح يستهل حلقة المواليد بالصورة التي اعتدنا سماعها، أو غالباً ما نتوقع سماعها:

«أول سيرة الهلالين نبتيها من أبوزيد، من الولاده بقاعة أبوزيد، حكّم كل الشّعير والسّيّره الهلاليه، مَبْنِيَه على رزق ابن نایل، وأبئه لاسمر سلامه، بیا الشسر فی السيره الهلاليه نلوقت ما فيهاش غير أبو زيد ورزق بن نایل. یعنی أبوزيد ابن رزق ابن نایل، لما طلع رزق، وطلب لأنه هو بيؤز^(٥٣)، قام ربنا رادله لأنه هو يروّج يُخْطَب بِتْ قُرْضَه الشريف من مكّه، ورزقنا رانكه بالصلاة على النبی، واسمعو رزق عيشول أبه، والعاشق فی مَمَالِ النبی یُصَلِّي عليه».

ولا يتوقف اختلاف رواية السيدة أم ثابت عن روايات الرواة الرجال عند حدود هذا النضال الذي استهلته به روايتها للسيرة، بل يكتنز نص روايتها بالكثير من التفاصيل والقيم التي تتصل بالنطاق الأسرى، حيث يمثل الحرص على توضيح علاقات الزواج والنسب اهتمامها الرئيسي أثناء سريها للسيرة.

كانت السيدة أم ثابت تبتدى سعادة وحماساً كبيرين كلما طرقت بابها لاستكمال جمع السيرة من ذكارتها الحية، كما عاملتني بحنو وكرم، وكثيراً ما كنت أشعر بافتقاد هذه الصفات النبيلة التي تمتعت بها هذه السيدة الجليلة كلما تراكمت عثراتى مع الرواة (الرجال بالتاكيد).

(٤٧) زودة: زوجة

(٤٨) عضا النبی: ضل النبی.

(٤٩) بئیه: أداة دماء، معننى من الصفيح أو الأسمينيم لحمل الماء ونقله.

(٥٠) بلاص: آتية فخارية لنقل الماء أو حفظ اللبن أو العسل ... إلخ.

(٥١) مَقَلَّتْ: نظرت ملياً.

(٥٢) تَأَكَّتْ عینها فیه: نكت الشيء غرسه ووضع به كمام. المعنى: نظرت إليه ملياً، أو ركزت نظرياً عليه. ومن التعبيرات العامية المصرية المشابهة: حطت عینها عليه. وقرأون: منكوت أى مفروس.

(٥٣) بيؤز: يجوز، يتدرج.

والأسف، لم أستطع استكمال التسجيل مع السيدة أم ثابت، بسبب المشكلة الثرية التي تواجه أبنائها، وكذلك الظروف الأمنية التي كانت تحول دون زيارة «الخنيلة» في فترات متقطعة ثم سفرها إلى ابنها القاطن في مديرية التحرير.

أثار التقائي بالسيدة أم ثابت سؤالاً عما إذا كان حفظها للهلالية يمثل استثناءً فريداً بحكم كونها امرأة، أم أنها صدفه تفتح الطريق أمام الباحثين للبحث عن النساء الراويات للسيرة؟ وهو السؤال الذي يلازمي طوال فترة عملي في الميدان. وقد استطلعت أثناء عملي في قرية قار النواورة وتواجها في الفترة من ١٠ يونيو إلى ١٥ يوليو عام ١٩٩٨، الحصول على معلومات حول عدد من النساء استمعن إلى السيرة، وحفظن أجزاء منها، وأن منهن من تهتم بسماعها من الإذاعة، أو من خلال أشرطة الكاسيت التي يقيتها الرجال في الأسرة. مع ملاحظة أن رواية الشاعر جابر أبو حسين التي نسخت على شرائط الكاسيت، وراحت تجارتها، ليست وحدها التي تحظى بالإقبال، فهناك الكثير من رواة السيرة الذين انتهجوا النهج نفسه، وقدموا إنشادهم للسيرة إلى شركات إنتاج الكاسيت، لعل أشهرهم في هذه المنطقة: محمد اليمنى وعلى جرمون (قرمون).

وبالرغم من أنني استطلعت أن التقى - مباشرة - بالثنتين منهن يعيشن في عزبة سالم بقار النواورة، وبالرغم من موافقتهما على تسجيل اللقاء، فإنهما رفضتا تسجيل ما يحفظن من السيرة بسبب ضيق الوقت، وظروف عملهن في الأرض والمنزل. لكن واحدة منهما دفعت ابنتها «مدهة» البالغ من العمر ١٥ سنة إلى تسجيل بعض ما يحفظ من السيرة. وقد بدا عليها سعادة بالغة أثناء سماعها لابنتها وهو يقص حكاية أبي زيد مع «شباب» بني زحلان. وقد أدركت بعد مرور ساعتين أن الأسباب التي ساقتهما لم تكن وحدها المانعة من تسجيل ما تحفظ، وكان ليلي على ذلك: بقاؤها طيلة ثلاث ساعات دون أن الحظ عليها أية علامة دالة على الانشغال بشيء بينما بدا عليها الاهتمام بمتابعة الحوار الدائر حول السيرة.

لا شك أن تعامل الباحث (= الشخص الغريب) مع نساء هذه المنطقة تحكمه قيم وتقاليدها الاجتماعية راسخة، تحول دون استكشاف الجامعين للميدانيين (الذكور) لمأثورات النساء. ففي زيارة الباحث إلى منزل الحاج محمد علي بعزبة الزهري قرب جبل قار النواورة، ذكر ابنه الأكبر أن أمه وخالتيه يعرفن أبا زيد أكثر من أبيه. وبطريقة ما، حمل الابن الكاميرا إلى داخل الدار كي يقرن شيئاً مما يحفظن، ثم عاد بعد أقل من نصف ساعة قائلاً بأنهن يخجلن من مواصلة الكلام. وعندما عدت لأخلو إلى الأشرطة المسجلة، استنتجت أن إحداهن تؤدي مربعات السيرة الهلالية بطلاقة، حتى قاطعتها أخرى بأداء مقطوعات من العديد (للمراش الشعبية).

مرت سنوات أجريت خلالها تجارب ميدانية في بعض المناطق خارج مصر (الأردن ١٩٩٩ و ٢٠٠٠، تونس ٢٠٠٦ و ٢٠٠٨، الجزائر ٢٠٠٧ و ٢٠٠٨) لتزداد مساحة تعلمي واكتشافي في هذا المضمار، ولأدرك الدور المحوري - والمتوارى في الوقت نفسه - للنساء في عملية حفظ السيرة الهلالية وروايتها وتلقي الرواة الرجال عنهن، بل الحفاظ على توازنهن في ما يتعلق بالدور الاجتماعي للنساء داخل فضاء السيرة نفسه من خلال شخصية الجازية و«الجازية» هي نموذج للمرأة الذي أراه فريداً في التراث العربي برمته، وراما مختلف الجماعات الاجتماعية العربية نموذجاً للبصيرة





والقوة والتدبير والفن والجمال، وهى المرأة التى تسكن الخيال العربى، يتنوع غنى، فى الجزيرة العربية، وبلاد الشام، وبلاد الرافدين، ووادى النيل، وبلاد المغرب العربى.

- 4 -

بعد أن قمت بالتسجيل مع الراويين الشقيقين عنتر وشداد عن العرب (خلال عام ١٩٩٨) لاحظت الاختلاف بينهما فى طريقة الأداء، بما تتضمنه من اختلاف فى صوغ الوقائع، وأتيح لى أن أسأل الراوى شداد عن مصابر كل منهما فى حفظ وأداء السيرة، هل هى واحدة أم مختلفة؟ فأكد أنه يحفظها بشكل مختلف عن أخيه عنتر الذى يكبره بعامين (ولد عنتر عام ١٩٣٢) وولد شداد عام (١٩٣٤) حيث كان هناك شخص اسمه محمد متولى (ولقبه أسرد) من القرية نفسها كان يسهر مع رجال عائلته، وكان الراوى شداد لا يزال طفلاً، وكان يأخذ منه الكلام ويصيفه (أى يحفظه)، بينما اهتم شقيقه (عنتر) بحفظ رواية أبيه الذى كان يروى السيرة على حلقات متواصلة. ويذكر أنه كان يسهر مع عدد من الرجال فى مواسم العمل بالفيط، كموسم الفصح الذى يستمر شهرين أو ثلاثة، وقد حفظ رواية أبيه بعد سماعه لها عشرات المرات. ويشير «عنتر» إلى أن أباه كان يروى «قصيدة»؛ مثل «قصيدة حمضل»، و«قصيدة وأد» [ميلاد] أبو زيد، و«قصيدة الريادة».

بإمكاننا انتخاب أربعة نماذج نصية وردت فى الرواية المجموعة من عنتر وشداد عن العرب، للدلالة على عدد من الملاحظات الخاصة بهذه الرواية تحديداً.

(١)

(٥٤) قدام الدمل: أمام الجمل.

الراوى عنتر: لَمُسُ الحَريِرِ اللّى فُ بنى هَلال، والعيَنَه تفرش قدام الدمل^(٥٤)، والدمل يمشى، وعَيَنَه تلم من ورا الدمل، وتفرش من قدام، لحد ما نطب بنى هلال^(٥٥)، فبعثو دابو الحَريِرِ اللّى فُ بنى هَلال، وبشَى يَلُمُ من ورا الدمل، وبشَى يفرش قدامه^(٥٦)، والدمل هُبطَ على حَريِر^(٥٧)، لما وصلو بنى هَلال.

الراوى شداد: هَ... ويعنين، هَ ويعنين^(٥٨)؟

الراوى عنتر: وَيَحُو بنى هَلال ويضمه ويَنُق سارو حيايى، وغرب الزهالين نو معاه، تبع أبوزيد، من قومه، وفضل الزهالين مات، وضريه نوَّده ولد اخته^(٥٩).

شداد: لا ما تخطبطش فيها^(٦٠).

عنتر: لا إله إلا الله.

شداد: هو ساعة ما خد بعضيه ويروح...

عنتر: أنا قايم إيه أروح، هاروح البيت وادى، أصلى، وعموماً إن كان عندك إيه...

(وقف عنتر، ليقطع اشتباكه الكلامى مع أخيه شداد، حتى وصل إلى باب المنذرة التى تجلس فيها)

شداد: ويميت هينفع كلامك انت ده!

عنتر (مختلفاً إلى أخيه شداد): إوصلُ انت بعدي^(٦١).

جمهور: يبقى تقولها انت من الأول يا عم شداد.

(٥٥) نطبط: نضل؛ نضل.

(٥٦) بشى يلم وبشَى يفرش: بمضمهم يمشى البساط، وبعضهم ببسطه.

(٥٧) هُبطَ: خاض بقدمه، داس بقدمه.

والتهبيب هو غرس القدم فى الماء.

والعين:

(٥٨) هَ: صوت بمعى، ثم ماذا! تجعل بالكلام: هيا اكمل، انت من الآخر.

(٥٩) نوَّده: يقصد جودة بن فاضل الزهالين.

(٦٠) ما تخطبطش: لا تسددا.

(٦١) إوصلُ انت بعدي: اكمل انت من بعدي.

(٦٢) إِنْقَلَبَتْ: قَبِلَتْ رُويَتْ

شَدَاد: أَصْلُ هِيَ انْقَالَتْ مِنَ الْأَوَّلِ (٦٣)...

(يَتَحَرَّكُ شَدَادٌ؛ لِيَجْلِسَ مَكَانَ شَقِيْقِهِ عَنْتَرُ)

جَمْهُورٌ: أَصْلُهُ هُوَ سَرَحٌ، وَرَاحٌ بَعِيدٌ، وَأَصْلُهُ هِيَ قِصَصٌ، هِيَ بَيْ رِحْلَةٍ...! بِي رِحْلَةٍ (٦٣).

(٦٣) رِحْلَةٌ: رِحَالَةٌ.

(يَعُودُ عَنْتَرُ مَرَّةً أُخْرَى لِلشَّخْصِ الْمُتَحَدِّثِ، مُشِيرًا لَهُ بِيَدِهِ)

عَنْتَرُ: الْوَادُ نَلُوخَتْ وَصَلَ لِأَيُّوهُ (٦٤)، عَمِلَ أَيُّهُ تَانِي؟

(٦٤) نَلُوخَتْ: ذَا الْوَقْتِ، وَتَقْتَضِيهِ الْآنَ.

جَمْهُورٌ: بَسْ هُوَ...

عَنْتَرُ (وَأَقْبًا وَمُشِيرًا بِعَصَاهُ وَسَطَ الْمُنْتَرَةِ، وَيَبْدُو صَوْتَهُ حَادًا): حَصَلَ أَيُّهُ، لَمَّا كَانَ مَعَاهُ، وَحَارِبٌ، وَوَقَعَهُ، وَخَدَّ الْبَيْتَ مِنْهُ، وَغَادَاهُ (٦٥)؟

(٦٥) غَادَاهُ: أَعَادَهُ لَهُ

شَدَاد (جَالِسًا وَيَصْفِقُ بِكِلْتَا يَدَيْهِ لِمَرَّةٍ وَاحِدَةٍ): كَرِيسٌ، عَايِزٌ هُوَ نَلُوخَتْ بَعْدَ مَا خَدَّهَ وَزَوَّجَ وَالنَّوَابِيثُ وَمَا نَوَابِيثُ (٦٦).

(٦٦) وَالنَّوَابِيثُ وَمَا نَوَابِيثُ: حِكَايَةُ النَّوَابِيثِ (اتِّسَبَةُ الْحَاضِرِينَ مِنَ اللَّحْمِ) وَغَيْرِهَا.

عَنْتَرُ (مُوجِّهًا نَظْرَهُ وَكَلَامَهُ إِلَى الْجَالِسِينَ): قَلْنَا هَا النَّوَابِيثُ يَا دِمَاعُ وَلَا لَمْ (٦٧)؟

(٦٧) قَلْنَا هَا يَا دِمَاعُ وَلَا لَمْ: لَمْ نَنْظُرْهَا يَا جَمَاعَةُ أَمْ لَا؟

شَدَاد: هُوَ مَشَى قِسْمَ بَيْمَيْنِ لِأَنَّهُمْ يَأْتُونَ دَانَ لِدَوُكِ أَبْرِيذِ (٦٨).

(٦٨) لِأَنَّهُمْ يَأْتُونَ دَانَ لِدَوُكِ: لَا يَدُ يَا جَارِيَّةُ أَنْ تُزْنِجَكَ.

عَنْتَرُ: مَيْنَ هُوَ؟

شَدَاد: رَزَقٌ.

(٦٩) مَا حَصَلْتُ: لَمْ يَحْدُثْ.

عَنْتَرُ: مَا حَصَلْتُ (٦٩).

شَدَاد: أُمَالَ حَصَلَ أَيُّهُ؟

عَنْتَرُ (يُشْرَعُ فِي الْخُرُوجِ): لَا مَا حَصَلْتُ.

شَدَاد: أُمَالَ حَصَلَ أَيُّهُ؟

(لِحُظَاتٍ صَمِتَ بَعْدَ خُرُوجِ الرَّائِي عَنْتَرُ)

جَمْهُورٌ: عَ الْعَمُومِ، الْحَاجُّ شَدَادٌ يَقُولُ لِي عِنْدَهُ.

شَدَاد: أُمَالَ هُوَ ابْنُ الدَّانِ كَيْفَ (٧٠)؟

(٧٠) ابْنُ الدَّانِ كَيْفَ: كَيْفَ تَزَوِّجُ مِنَ الْجَارِيَةِ؟

جَمْهُورٌ: قَوْلُ لِي عِنْدَكَ أَنْتَ.

شَدَاد (مُتَسِمِّيًا): أُمَالَ هُوَ ابْنُ الدَّانِ كَيْفَ؟

الْجَامِعُ: كَيْفَ، كَيْفَ يَا عَمَّ شَدَاد؟

الرَّائِي شَدَادُ عَنِ الْعَرَبِ:

(٧١) يَمَالَكُ: عِنْدَمَا.

(٧٢) بَسْ: لَكِنْ؛ إِنَّمَا. وَهِيَ سِيَاقَاتُ أُخْرَى: نَفْسًا؛ فَحْسَبِي: كَلْبِي.

يَمَالَكُ (٧١) هُوَ دَابُّ النَّوَابِيثِ الْأَوَّلِ، قِيلَ، وَقِيلَ مَا يَرُوحُو، فَرَشَ الْحَرِيرَ وَكُلَّ حَادَهُ، بَسْ دَا غُلَطُ (٧٢)، هُوَ فَرَشَ الْحَرِيرَ وَكُلَّ حَادَهُ وَرُوحَتْ. بَعْدَ مَا رُوحَتْ (٧٣)، هُنَا هُوَ أَيُّهُ... لَمَسَهُ عَايِزٌ يَشْمُوفُ الدَّلِيلَ (الدَّلِيلُ دَا لَمَسَهُ رَائِلُ غَرِيبٍ)، فَخَدَّ بَعْضِيهِ وَرَاحَ لَسْرَحَانَ، عَيَّقُولُ لَهُ يَا سَرَحَانَ (دَا رَزَقٌ) قَالَ لَهُ يَا سَرَحَانَ، قَالَ لَهُ نَعَمْ، قَالَ لَهُ أَبْرِيذُ

عَامِلٌ كَالْغَرِيبِ، أَنَا هَانُوزَهُ الدَّانِ، هَانُوزَهُ الدَّانِ بَنَكُ (٧٤)، فَسَرَحَانَ مَا يَقْدِرُشْ يَخَالِفُ

(٧٣) هُوَ فَرَشَ الْحَرِيرَ وَكُلَّ حَادَهُ وَرُوحَتْ: حَادَةٌ، حَاجَةٌ، رُوحَتْ: عَانَتْ لَوْطُنَهَا.

(٧٤) هَانُوزَهُ الدَّانِ بَنَكُ: سَتَزَوِّجُهُ بَنَتَكَ الْجَارِيَةَ

رزق، فقال له أمرك يا بن عمي، فراح خاطب الدان. بعد ما خطب الدان، وكتب عليها، ودم خلوها العرب^(٧٥)، يعمملولهم خيام، عيقعدو لهم سبع تيام في الدليل، يبقى هي قالت: يبا أنا الدان بت أبو على واحد واحد أمه دايابه من عبيد الدلايب^(٧٦) أنا ماقبولوش، فده الأمير أبوزيد راح داخل على الخيمة، هي اضمضت قوى^(٧٧)، هتشوف روحها، وهتشوف دمه^(٧٨)، هو يص عليها، وقال يا بت، ما ردتش، راح داب الكرسى، وراح قاعد قدامها، ما رضيش يسعلها تاني يوم بالكامل^(٧٩).

صبح الصباح، صلّى الفجر، ونزل على الجبل، آذن الضهور، نخل الدامع^(٨٠)، لقي حسن أخوها... عيقول له يا حسن، قال له نعم، قال له أنا عندي سفره مضله، بيدي وقت العشا ويكثر رطبتها، حسن ما عرفش يرد عليه. بيدي بعد العشا، يلبس هو [أبوزيد] وما يسعلهاش، تاكل في روحها هي.

(2)

الراوى شددان: طلع على خليفه، فخليفه دلّوخت هيشد الحرب، قالت الدان ايه... إسمع يا أبوزيد، دياب قاعد ف غلامس^(٨٠)، وأنا ما نشدوش في الحرب غلامس دى تبع لييا، دياب كان في غلامس، هو مبز بالبل^(٨١) (ما هو راعى البل).

(يقاطع الراوى عنتر)

الراوى عنتر:

ما هي الدان قالت له يا بوزيد ... خليفه دياب ولاد عم، وان راح دياب معنا في أول طرّف تونس^(٨٢)، واتحد خليفه مع دياب، ميقطعونا^(٨٣).

(يقاطع الراوى شددان)

الراوى شددان:

ما هو ما راح غانم وعطوه بارّكه^(٨٤)، يازله دى كانت وحشيه الخيشات^(٨٥)، وهو رادل ملفّ ضايغ^(٨٦)، للى عطوه يازله، غانم أبو دياب.

(يقاطع الراوى عنتر)

الراوى عنتر:

لا، لما دات طرّفته من اليمين^(٨٧)، ورما على بنى هلال، لعتمي في القضيان^(٨٨)، يازله دى أخت القاضي بدر، إلى هو أبو بجير، فدّى لانها وحشه، ما حش فأتشها من العرب^(٨٩)، وواخدها، ولما يبقى من ردة الله غانم، راح ملّزيم يمين... بالقاضي، خد يّته، انتسب يمين... غانم، بقى من ضمن رعية بنى هلال؛ عشان مرّته، وانتسب ليهم، وغلاب ولده خد أخت حسن وزيان، ولد غانم خد بت عزقل^(٩٠)، عم أبوزيد، أخو رزق مش شقيقه، إلى قتله أبوزيد، أمال هو يقول لأبوزيد يا خال ليه؟!

(يقاطع الراوى شددان)

الراوى شددان:

الدان قالت له إسمع يا أبوزيد: خليفه إن اتفق مع دياب... يقطعونا، دياب ولد عمه، فاحنا الصبح نُنظّر اخوات دياب في الحرب.

(٧٥) دعي جم: جاجا.
(٧٦) عبيد الدلايب: عبيد الجلايب، عبيد الجلائب: العبيد المحلّية.
(٧٧) اضمضت: مالت بشدة.
(٧٨) يسعلها: يسأله.
(٧٩) الدامع: الجامع: المسجد.
(٨٠) غلامس: غدامس، مدينة ليبية تقع في واحة بالقرب من حدود ليبيا مع تونس والجزائر، تتبع محافظة وادي الليبية، وتبعد عن العاصمة طرابلس بحوالى ٦٠٠ كم. يبلغ عدد سكان غدامس حوالى خمسة وعشرين ألف نسمة. كانت مركزاً تجارياً قديماً مهماً على الطريق الممتدة من ساحل المتوسط إلى الصحراء الأفريقية. وتتمتع هذه المدينة بهيمنة معمارية تقليدية مبنية تزيدها الأشكال والألوان البديعة التي تزوّن جدران بيوتها بروعة وهماً. ويصوّر أهل غدامس على الاحتفاظ بهذا التقليد في تزيين البيوت وتلوينها. وهم يمارسونه كما كان أجدادهم يفعلون قديماً. أسلاف أهل هذه المدينة تعاملوا مع تجار القرطاجة وسدوا جنود روما، حيث اشتهر الغدامسة - منذ القديم - بكونهم رجال أعمال بارعين في الصحراء. امتد تأثيرهم وسلطتهم من النهر إلى البحر المتوسط. وكان يلتقى في غدامس الطوارق والقرطاجيون والرومانيون. البضائع الأفريقية كانت تستبدل بالملح والجلود الإسبانية وبخاريات شمال أفريقيا وبالأقمشة وبالسلمة. وتفتقر (انظر: هادي صعب، غدامس: جوهرة الصحراء، المشاهد (تيفوسيا)، السنة الثالثة، العدد ٢٥، سبتمبر ١٩٨٧، ص ١٢٢-١٢٧). وتفتقر غدامس بالطوارق أى للشمس، وهم البدر الرجل الذين يستقنون بيوت المدينة المشيدة بالطوب الأخضر والأحجار، وعادة ما يتوسط كل بيت بئر تطل عليه الممرات كافة. وفي وسط المدينة عين الفرس، والتي ذكرها ياقوت الحموي في معجم البلدان، في سياق ذكره لغدامس، قائلاً: «إنها مدينة في الغرب في الجنوب ضاربة إلى بلاد السودان، تدعى بها الجلود الغدامسية، وهي من أجود أنواع الجلود، وديباغا من أجود الأصواع، كنها ثياب قز في النعومة والإشراق». وفي وسط المدينة عين ازايّة.

(يقاطع الراوى عنتر)

الراوى عنتر:

لا يا عم شداد، أَتَرَكَ دِيَابَ فِ بِلَادِ غَلَامَسْ، وعطوله ثلاث تريع المأل، وخضو الربع، ربيع مال بس، ونزلو على البلد، على تونس. سعدته بته؛ رأت فى المنام فى الليل، بت خليفه: رأت المنام فى الليل:

البحر غرق بلدهم فى بؤونه

ووحوشه البر دسرو

ونخلو عليهم السكوة

وتياب الهنا قصرى

واربع موان وقعو^(٩١)

جمهور: فى تونس.

الراوى عنتر:

وديب الشرق عطا ديب الغرب نأب، عتقول له يايا حلمت بالليل، وحلم الليل راعبنى رعب يا بايا، ما قدراش يا بايا اناام منه، قال لها إش ريتى يا سعده؟

قالت له:

رَبِّتْ بَحْ غَرَّقْ بَلَدْنَا فِ بؤُونِه

ووحوشه البر دسرو

ونخلو علينا السكوة

وتياب الهنا قصرى

والعو حاط بيتا

ووحوشه البر دسرو

ونخلو علينا السكوة

واربع موان وقعو

وديب الشرق عطا ديب الغرب ناب

قال لها:

يا بت طَلِي شَهَاوِينْ

يا سعده اتَقَطَى ونامى

حلم الليل يا بت كله شياطين

يا سعده سَمَى ونامى^(٩٢)

قالت له يا بايا انا قلقانه من المنام، ما قدرش اناام منه.

نادم خليفه: يا علام

وعليها اثر بنيان روسى عجيبه. ويرد ذكر غدامس كثيراً فى الرواية المصرية لسبيرة بنى هلال، تحديداً فى حلقة التبريدية، حيث يذكر بعض الرواة أن دياب بن غاتم لم يدخل إلى تونس، حيث توقف فى غدامس حاصياً لال الهاليل ومثلكتهم من الإبل والقبول والبهائم، وكان معه الثغابن من الرجال، على نحو ما يذكر الراوى حسنى جاد فى روايته (انظر: مصمد حسن عبد الحافظ، سيرة بنى هلال (روايات من اسميوط)، الجزء الأول، سلسلة التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦).

(٨١) مَبْرُؤٌ: اسم فاعل من بَرَّزَ: أى حَظَّ واستقر. مَبْرُؤٌ يالجل: استقر بالإبل فى غلامس.

(٨٢) اول طرف تونس: على مشارف تونس.

(٨٣) مَبْلَعُونَا: سبيبنونا.

(٨٤) عَطَوْه بَازَلَه: اعطوه بازلة؛ زوجوه من بازلة.

(٨٥) وحشة الوحشات: الاكثر قبحاً.

(٨٦) هِلْفَه: لا شأن له بين الناس، مما يجعله عرضة للإهانة والسخرية.

(٨٧) لما ذات طريقته من اليوم: لما جات طريقته من اليوم؛ عندما طرد من اليمن.

(٨٨) القضيان: جماعة القضاة.

(٨٩) ما حَشَّنْ قَاتِشْنَهَا: لا احد رامها ركشها.

(٩٠) خد بت عزلة: تزوج باينة عسل.

(٩١) بؤُونِه: شهر من الأشهر القبطية، وهو يسبق فترة فيضان النيل بشهرين، حيث يغشى فى شهر مَسْرَى، وهو الشهر الثانى عشر فى الأشهر القبطية. ومن ثم، ينذر حلم سعدة بموت خطر محقق، حيث يأتى الفخضان قبل اوانه. السَكُونِه: للسكان. مَوَانٍ: مادن.

(٩٢) يَطْلِي شَهَاوِينْ: ترفى عن بكائك وخرفك.

يا أبو سيف مكلل نواهر

(٩٣) الأواهر: جمع أهر، وهو وصف للمرأة المتخاية.

هات لي كتاب لإحلام

(٩٤) طَهْنِيْنِيْتهُ خريته: انقلبت رأساً على عقب.

شف لي منام الأواهر (٩٣)

ده الأمير علام أبو سيف مكلل نواهر، معاه كتاب لأحلام، وقتشه قدام خليفه (القصيد مرسومه كده، تسعين قصيده سيرة أبوزيد، كل إنسان ليه لأهده).

قال له طهيد يا خليفة (٩٤)؛

مَلَكُوْهُنَا مِنْ الرَّيْذِ لِلرَّيْذِ (من الدبل الشرقي للغري)

ومالهم كثير وكفايه

ووياهم خدام وعبيد

وناس رابطة للزنايا (٩٥)

جمهور: أيوه يا أبو عزام.

(3)

اتعدل دياب مع أبوزيد، وأبوزيد خد دياب، اتوزعو بعد القصر، بعيد عن السرايد، قال له تعال يا دياب رايح فين؟ قال له تعال يا دياب، أنا أوريك الحرب.

جمهور: أوريك السرايد.

عنتن: حرب خليفه على سرايد.

جمهور: يخذن بيها الناس؟

الراوى عنتن: قال له طيب ياللا يا بوزيد، وصله السرايد أبوزيد، قفص في الشهبه بتاعه عدو السرايد، خدنا ودأبها زى المزارق في الريح (٩٦). قفص دياب في الشهبه بتاعه، خافت.

جمهور: يرووه.

شداد: ما تعرفش السرايد هي.

عنتن: أه ليها سبع سنين ما نزلتش، ولا شمتش نفس الدكر.

جمهور: مها ما شمتش صبح.

عنتن: قفص فيها تاني، خافت.

الراوى عنتن: راح ساحب السيف، وهياخد رقيبها (أشار الراوى بيده تعبيراً عن قيام دياب بسحب السيف من جنبه الأيسر، وشروعه في قتل شهبته) قال له أبوزيد حاسب (أشار الراوى إلى اعتراض أبي زيد لدياب فيما سيفعله في الشهبه) إنزل، راح نازل دياب، وقال له اركب دى (إشارة من الراوى بذراعه إلى وجود حصان آخر) وركب الحمراً شغه أبوزيد (٩٧)، ميل عليها أبوزيد، وبدب عليها (أشار الراوى إلى حركة الطبطبة أو المحببة بأن طرق طرفاً خفيفاً على مسند الدكة التي يجلس عليها الراوى).

جمهور: كده!

(٩٧) الحَفَرُ: اسم من أسماء الخيل.
 (٩٨) طَبِيتُ: (إزالة اليباء إمالة خفيفة) طَبِ
 أى اجتاز المعركة منتصراً.
 (٩٩) تُسَوِّمُ: جمع تسومة: أى تسمه ربح خفيفة.

عنتر: أيوه، وقال لها ليه يا أصليه نَحْبِي؟! شَهْبِي طَبِيتُ قِبَلْتِي^(٩٨)، وانت طيبتي أريعه. نسيتي ونسيتي ونسيتي ونسيتي، وراح دارحها بالسيف (أشار الراوى إلى حركة سحب السيف بخفه لإحداث جُرْح) وَعَلَيْهَا الأمير أبوزيد، وقفص فيها... عَدْتُ سبع سراديب، خدما ودابها بقيت زى نسوم الريح^(٩٩).

جمهور: يعنى زى ما تقول نَرِيَّهَا، حَمَسَهَا.

عنتر: لا، زَكْرَمًا، زكرها.

شداد: زكرها، إنما دَكَّهَا غبى.

جمهور: اصله دا مَنَسُوبٌ.

عنتر: دَكَّهَا زَغَابِي.

جمهور: الخيل ده اللى راكبه الفرسان^(١٠٠)، الخيل دا منسوب لى راكبها. قال لها انت لِيكِ زَمَانٍ وَزَمَانٍ، وتيدى دلوقت...
 شداد (مستكماً كلامه): ... عَنِّي نِي تُمَوِّئِي.
 عنتر: دا مَأْصَلٌ، مَأْصَلٌ.

(١٠٠) الخيل ده اللى راكبه الفرسان:
 هذا الخيل الذى يركبه الفرسان.

الراوى عنتر:

ليه تخبىي يا أصيله؟ وراح دارحه بالسيف فَكَّته، وعليها الأمير أبوزيد، وراح قَانَصٌ فيها، عدت سبع سراديب، خدما ودابها^(١٠١)، بقيت زى نُسُوم الريح (حركة الراوى: النزاع تتجه للامام وللخلف بخفه) قال له تَوَكَّ ما حاربت خليفه^(١٠٢)... ساعة ما وقفت بك الشهبه... (إشارة بالإبهام مع ضم الأصابع، بحركة من الامام إلى الخلف للإشارة إلى ما حدث من قبل) كان خليفه ردع قتلك (أشار الراوى بالسبابة إلى الجانب الأيسر من الراس، دلالة على فهم الخطة الحربية التى اعتمدها خليفه).

(١٠١) ودابها: جابها؛ وجاء بها.
 (١٠٢) تَوَكَّ ما حَارَبْتِ: فى اللحظة التى حاربت فيها...

جمهور: إيوه، كان قَتْلُهُ صَحٌّ.

عنتر: ركبهم لثنين وخذو بعضهم وروحو. فقام الأمير دياب، قبل الشمس ما تطلع، ضرب الطبل.

جمهور: ضرب الطبل.

عنتر: طبل الحرب.

جمهور: طَبْلُ الرُّنُودِ^(١٠٣)، إعلان، إعلان.

شداد: الصَّحَابِيَّة، طَبْلُ الصَّحَابِيَّة.

عنتر: طبل الحرب، صَحَابِيَّةُ إيه!!

(١٠٣) طَبْلُ الرُّنُودِ: طبل الرجوع؛ طبل الحرب.

جمهور: طب الرُّنُودِ اللى هو إيه؟ بتاعة الإعلان؟

عنتر: إعلان الحرب.

جمهور: كل اللى يسمع، إنه فيه حرب النهارده.

الراوى عنتر: ورفع الإعلان للحرب.

وخليفه ضرب طبله، وراحو نازلين، وانتابلو، قفصو ف الخيل، عَنَتِ السَّرْدِيْبُ.

(١٠٤) طَالِبُهُ يَقُولُن: الْقَرْسَ طَالِبُهُ: كناية عن حاجتها إلى الاتصال بذكر. مَا شَافَتُشُ الشُّكْدَ لم تتصل بذكر الشك: الجماع.

شَبَّيَّةٌ دِيَابٌ طَالِبُهُ... لِيَهَا سَمِعَ سَتِينَ مَا شَافَتُشُ الشُّكْدَ^(١٠٤). خليفه راكب شَعَتَانُهُ، فقال له ورائي ولا قِدَامِي؟ قال له لا... قِدَامُكَ (دا دياب) قال له [خليفه:] قِدَامِي، الشَّعَتَانُ تَبِعَ الْفَرْسَ... (أشار الراوي إلى ملاحقة الشَّعَتَانِ لِلْفَرْسَةِ) فِيهِ عِيَالٌ عَتَلَبَ زَى دُول... عَتَلَبَ الْكُرَّة... (أشار الراوي بِذِرَاعِهِ إِلَى مَجْمُوعَةِ الْأَطْفَالِ الَّذِينَ يَلْعَبُونَ خَارِجَ الْمَنْدَرَةِ، وَيَصِلُ صَوْتُهُمْ قَوِيًّا إِلَيْنَا) فِيهِمْ رَدٌ صَغِيرٌ، اسْمُهُ دِيَاب.

جمهور: صغير زى كده؟ (أشار المتحدث إلى أحد الأطفال الجالسين معنا)

(١٠٥) تَحْبَسُ عَلِي: كيس عليه أى انقبض عليه: زاجمه: باغته.

عَنَتَر: إِبْرَه، خَلِيفَتُهُ كَبَسَ عَلَى دِيَابِ^(١٠٥).

جمهور: تَبِعَ مِنْ الْعِيَالِ الصَّغِيرَةِ دَى؟

عَنَتَر: دَى عِيَالٍ عِيلَبُو الْكُرَّة.

جمهور: عِيَالٌ صَغِيرَةٌ فِيهِمْ وَاحِدٌ اسْمُهُ دِيَاب.

عَنَتَر: فِيهِمْ وَاحِدٌ اسْمُهُ دِيَاب.

الراوي عَنَتَر:

عَيَقُولُ لِي خَدَمَا وَرَائِيهِ يَا دِيَاب، قَالَ خُذُوا نَالِكُمْ مِنْ صِفَارِكُمْ، وَرَاحَ ضَارِبَ الْحَرِيَّةِ لِيْزَا الْأَمِيرِ دِيَاب، حَطَّتْ لَخَلِيفَةِ فُ عَيْنَهُ^(١٠٦).

(١٠٦) خَذُوا نَالِكُمْ مِنْ صِفَارِكُمْ: قول مشهور. والفأل هو الفأل، وهو نوع من التكهون بالخير أو الشر من خلال علامة يبيدها طلل صغير.

جمهور: خليفه... مَا هُوَ كَابَسَ عَلَى دِيَابٍ هِيْضَرِيهِ.

عَنَتَر: هِيْمَتُهُ.

الراوي عَنَتَر: فَضَرَبَ الْأَمِيرُ دِيَابَ الْحَرِيَّةِ وَحَطَّتْ لَخَلِيفَةِ فُ عَيْنَهُ.

جمهور: أهِ.

الراوي عَنَتَر: عَامَ بِيَةِ الْفَرْسِ رَمَاهُ وَسَطَ خِيَامِ بَنَى هَالَال، رَمَاهُ قِدَامَ خِيْمَةِ حَسَنِ السُّلْطَانِ.

جمهور: شَوْفَ عَامَ بِيَةِ يَعْنِي طَارَ بِيَةِ طَيْرٍ، سَرِيعٍ، عَامِي.

جمهور: عَام.

الراوي عَنَتَر: فَمَسَّنَ وَاقِفَهُ وَالِدَانِ بَصَّتْ، لَقِيَتْ رَمَاهُ الْفَرْسِ، وَقَالَتْ تَعَا يَا بَنَاتِ حَطُّوا الْمَقْتُولَ عَشَانِ الْمَتْرُوقَةَ تَحِيلَ^(١٠٧).

(١٠٧) تَعَا: تَعَالَوْا. اِلْمَتْرُوقَةُ: التي لم تميل، أو توقفت عن الإجابة.

جمهور: يَخْرِبُ بَيْتَ أَبِيكَ.

الراوي عَنَتَر: رَاحَ رَافِعَ عَيْنَهُ السُّلَيْمَةَ، وَرَاحَ وَقَعَهَا عَلَى ضَهْرِهَا.

جمهور: يَعْنِي مِنْ خَشْيَتِهِ، نَظَرَهُ عَيْنَهُ، خَالَهَا وَقَعَتْ لُورَا عَلَى رُوحِهَا.

الراوي عَنَتَر: قَوْمَ حَسَنِ قَالَ لَهُ حَسَنِ خَسَارَتُكَ يَا خَلِيفَتِي، يَا مَالِي عَيْنَ الْأَمْرَةِ وَزَائِدِي.



جمهور: خسارتك يا خليفة؟

الراوى عنتر: يا مالى عين الأهره وزايد.

شداد: مَهْا وَقْعْها.

عنتر: مَهْا وَقْعْهُ عَيْنُهُ وَقْعَتْها عَلَى ضَهْرِها.

الراوى عنتر:

والله لاشوف لك طبيب وأطبيبك. أبوزيد سمع اليمع: قولة والله لاشوف لك طبيب وأطبيبك، ما راح مِنْهُنْ يَرْأَبُ الحيلة، وقال أنا الطبيب الداوى أداوى كل البلاوى.

جمهور: مين اللى عمل كده؟

جمهور وعنتر: الأمير أبوزيد.

شداد: مَهْا يَلُوقَتْ واد عمه حَلْفٌ لُطَيْبِيَّه.

الراوى عنتر: قال له تعال يا شيخ العرب انت يا طبيب شوف للدروح ده، وراح ماسك السم وراح كَاسِ لَه العليبة، وكَاسِ لَه الدروحه، وقال له بَرَهْمُ يا خليفة تَلُطِبُ.

راحت عينه العليبه مفرقه من السم (١٠٨).

قال ابو عنتر نقولوا يا هلايل سبع الغرب قتله الديب

قتله أبوزيد اللى فَاْ آخر السنين عمل لى طبيب

كُيْسُ لِي عَيْنِيَّ سم وقال له مَرَهْمُ يا خليفة تطيب

ودراح قاتل وراح طَاقِقْ (١٠٩).

جمهور: طَقْ.

جمهور: بيا مات على إيد يدايا برضه.

شداد: كان هيلط له دوا صح (١١٠).

عنتر (بضيق شديد): يا بايا.

شداد (ينظر إلى الجامع): فاهم، قام ايه... عاود السم، وراح يديب له الدوا الصبح. قال له ايه أهنتك بأهد الله... إن عالتني (١١١)، مَتْ لِي من الدوا التانى، فهد اللى طلب...

(توقف الراوى عنتر عن الكلام والتعليق، ربما بسبب عدم رضائه عن وجهة نظر الجمهور، وانحياز أغلبهم لوجهة نظر شقيقه شداد التى تتناقض مع وجهة نظره).

الجامع: كل السَمِّ اللى سمعته فى الهلايل يا عم عنتر وقف عند قتل خليفه، ايه اللى حصل بعد قتل خليفه؟

الراوى عنتر: اللى حصل ان اتقسم بنى هلال لوحدهم، وخليفه وقومه لوحدهم، ما دا مرهم قتل خليفه، مين هيعارب فى الغرب؟

جمهور: مين منافس القبيله؟ قبيلة مسلا خليفه.

(١٠٨) مِفْرَقَةٌ: اسم مفعول بصيغة اسم الفاعل من الفعل انفرق: اى انفجر أو انشطر.

(١٠٩) طَاقِقْ: طن تاتى هنا بمعنى مات، يفرلون: طلق مات؛ اى مات كدها.

(١١٠) هَيَلَطَ لَه: پس عينيه بالدوا.

(١١١) إِنْ عَالَتْنِي: إذا ما عالتني.

جمهور: ما لهش قرايب تاني (١١٢)؟

عنتر: ليه قرايب، مش كده دول.

الجامع: ما يقدروش يخشو بدال ...

عنتر: مش كدُم، مش كد بني هلال، أما مَم أكثر منهم في العدد! لكن هِي رُوسٌ معنودة، هِي رُوس معنودة (١١٣).

(١١٣) رُوسٌ: جمع رأس؛ أي رأس.

جمهور: أصل هِي عناصر. لا يكون عنصر من اتنين انتقل، بيا التاني بقي ما لهش بديل. لا عنصر من لتنين اتَّخَفَى (١١٤).

(١١٤) اتَّخَفَى: اخفى؛ زال.

عنتر: عنصر كده، وعنصر كده، وده وراه ألف، وده وراه ألف، إن وقع للعنصر ده الأول، للعنصر التاني يا خد الآلف بتاعته.

الجامع: لكن السؤال: قَتَلَهُ أبوزيد كَيْفَ؟

شداد: أبوزيد ما قَتَلَشْ.

جمهور: أبوزيد ما قَتَلَشْ. أبوزيد مات لوحده، مات رِيَّانِي.

الجامع: فين، مات فين؟

عنتر: مات في تونس.

الجامع: لكن ما ردهش الشرق تاني؟

عنتر: لا ... الدراير اللي فاتها في الشرق (١١٥) (اشهار الراوي بتراعه إلى الخلف) لَهْ مَم لَمَّا رَأَى، يَبَّا فيه قَرَادَعٌ بَيْنَ لَتْنَيْنِ (١١٦)!

(١١٥) الدراير: الجراير؛ جموع من الناس، جمع جريرة. ويستخدم لفظ الجريرة في عامية الصعيد الحديثة بمعنى: الصبية.

(١١٦) يَبَّا فيه قَرَادَعٌ بَيْنَ لَتْنَيْنِ: إذن، قلعة تراجع بين اللتين.

(١١٧) جهيفه: أحد مراكز محافظة سوهاج.

حَمَلُو، حَمَلُو خنو بني هلال كلها؟ لا، فيها حانده قعدت، وحانده حَمَلَتْ.

شداد: أمال البلاد دى انتشرت من إيه؟

عنتر: أمال لِبَلَادْ دى انتشرت منين؟ أما جهينه اللي قبليك دى عرب زيدان (١١٧).

الجامع: جهينه، وزيدان بيا خاله أبوزيد.

عنتر: وَرَغَايِي هِي... وَرَغَايِي (١١٨).

(١١٨) رَغَايِي: ينتمي إلى قبائل زغبة.

جمهور: طب ما هو أبوزيد يا أبو عزام خاض معارك مش بس بتاعته، ما هو موضوع سلمان وأبو الدنون... (١١٩)

(١١٩) أبو الدنون: أبو الجنون؛ أبو الجن. (١٢٠) عَتَبَ: محسطنق لنى دال على الدخول الشعرى للقصة.

عنتر: لا متلخبطش عاد، اصل كل حدوته وإليها عتبه، كل حدوته إليها عتبه (١٢٠)، مش عللا، كل قصيده إليها عتبه وإليها أسباب، مش خلطه هِي، دى تِلْجَمُ في دى! لاه، كل قصه إليها عَتَبَ.

شداد: طلب قل لهم قصة حنضل.

عنتر: طب ما تقولها انت احسن.

جمهور: هو أبوزيد قعد فْ تُونِسْ؟

عنتر: أه، قعد فْ تُونِسْ.

جمهور: قعد قوم خليفه، وقوم ...

عنتر: لا، لغاية النهارده ويكره... الهلايل ما دخلوش تونس، معتزلين وحديهم (إشارة من الراوى بالزراع إلى البعيد، دلالة على الاعتزال والإبتعاد).

جمهور: صَحَّ مَا دَخَلُوش.

جمهور: ما دخلوش تونس، وقعدو بَرَّا.

شدداد: أصل أرض تونس كلها بسور واحد.

عنتر: ما السور اتهدم، قاعد لبلوخت؟^(١٢١)

(١٢١) نللوخت: الآن.

جمهور: يعنى مات خليفه، وعاشو مع بعض كده؟

عنتر: إيوه، يعنى زى ما تقول عرب فى حَتِّه^(١٢٢)، وعرب فى حَتِّه.

(١٢٢) حَتِّه: حتا؛ مكان؛ منطقة.

جمهور (أحد المتعلمين): شوف يا حاج عنتر، قصة السيره مسموعه زى احنا ما عنقلوها يتناقلها من الأب والجدة.

عنتر: إيه! سيرة مين؟

جمهور: دى سيره مسموعه مش مكتويه، يعنى أنت سمعت من والدك، ووالدك سمعها من والده، بيا دى سيره مسموعه تسمعها الأديال.

عنتر: إيوه، مَهَا صَحَّ، أنا حافظ الكلام ده من مين... مِنْ أَبَوَى، وأنا زى الواد ده (أشار الراوى إلى أحد الأطفال الجالسين، يبلغ من العمر حوالى عشر سنوات).

جمهور: طب مها إيوه، ونفس الأَيَّال دى اللي تسمعه.

عنتر: لا مش كله، مع المنخ اللي هو الزين، أو اللي هو يغوى الحادات، أصل الحادات دى يا أَسْتَا زَعْبُ المَيِّد، وأنت رادل متعلم، وعارف كل حاده، فيه ناس تَقْوَى الحادات دى، اللي فِ دِسْمَهَا الحماس، تَقْوَى المَرْئَلَة، وَ تَقْوَى الصَّيْر^(١٢٣).

(١٢٣) المَيِّد: السيرة.

جمهور: تتمسك بيها.

عنتر: وتتمسك بيها، وفيه ناس أما سايحه، تسمعها من هنا، تطلعها من هنا (أشار الراوى بكفيه إلى أذنيه فى آن) قام من قدامك ما يعرفكش قلت إيه.

جمهور: فيه هنا حاده تانى... بعد ما دياب قتل خليفه، راح دَالِسْ عَ العرش بَقَاعه.

عنتر: مين، اللي دَلَسْ؟

جمهور: إلی هو دياب.

عنتر: مين قال كده؟ لا (صوت الراوى يميل إلى الحدة، وحركة يده دالة على الرقض)... أسمع...

جمهور: طب خد منى.

عنتر (بحدة): طب خد منك... إلی يقول لك دياب اتسلطن على تونس... على عرش تونس، بيا كداب.



(4)

بص خليفه وقال:

طال معانا الحال بينا ما بين عقل

هلّبت من يسكننا نور للقابر

عقول له امال مين اللي داي غيرك يا عقل من حوالك؟ عيبس [عقل] لورا، راح ضاربه [خليفه] بالسيف موته (إشارة من الراوي إلى قطع الرقبة بالسيف).

(١٢٤) وى صوت للدلالة على التوجع والشيق.

جمهور: وى، وى، يخرب بيت أبوك (١٢٤)!

جمهور: امال الخيانة قاعده ليه!

جمهور: تاريخها هى الخيانة والخديعة.

جمهور: إيوه خدعه.

جمهور: لسه قاعده فيهم الخيانة للنهايه.

عنتز: إيوه، الزغاب خاينين إيوه، وكل نسل الزغابى خاين.

جمهور: كل نسله اه، لو ليه ميت الف سنه، يقد فيه بروضك.

شدهاد: دا الزغابى حصل فيها دم بينهم ما بين العائلات (١٢٥)، بينها وما بين بعض، مشان خليفه وأبو زيد.

عنتز: لا، لا... عشان شركه ثياب، وقالو ف بعضيهم ضرب بالنار.

الجامع: دا ليه كام سنه الكلام ده؟

عنتز: لا دا بدري (يشحك الراوي) دا بدري.

شدهاد: حوالى خمسين سنه.

الجامع: والزغابى زغابه؟

عنتز: إيوه كلها زغابه، ولحنا نفسه زغابه.

جمهور: فيها نسل، أنسال إيوه.

عنتز: كله قوم خليفه، والدوير اللى قبلنا وثانته (١٢٦)، من قوم أبوزيد.

الجامع: الدوير؟

عنتز: إيوه.

الجامع: الدوير من قوم...

عنتز: ... أبوزيد، التواميس من قوم أبوزيد (١٢٧).

الجامع: وبين كان من قوم أبوزيد؟

جمهور: الخفيلة (١٢٨).

عنتز: لا، قوم خليفه، زغابيه.

الجامع: طب والكل (١٢٩)؟

(١٢٥) الزغابى: إحدى قرى مركز أبو تيج، محافظة أسسيوط، تقع بجوار جبل الغوصى (غرب النيل)، وغرب السكة الحديدية)، يبلغ عدد سكانها: ١٤٥٣٣ نسمة، وفقاً لإحصاءات عام ٢٠٠٠.

(١٢٦) وثانته: الوثائق والزناية لفظ دال على العائلات والمناطق التابعة أو المنتمية لأبى زيد الهلالي، وهو مقابل للزغابة والزغبية المنتمين لدياب بن غسان وزيدان بن زيسان، والزناية والزناية المنتمين لطيفة الزناتى.

(١٢٧) الدوير: قرية تابعة لمركز صفدا، وهو آخر مراكز محافظة أسسيوط من جهة الجنوب (الجهة الغربية من النيل)، ويبلغ عدد سكان الدوير: ٢٢٠٧٥ نسمة، وفقاً لإحصاءات عام ٢٠٠٠. التواميس: إحدى قرى مركز البدارى، تقع مباشرة على الجهة الشرقية للنيل، يبلغ عدد سكانها: ٦٥٧٢ نسمة، وفقاً لإحصاءات عام ٢٠٠٠.

(١٢٨) الخفيلة: إحدى قرى مركز أبو تيج، تقع جنوب مدينة أبو تيج مباشرة، يبلغ عدد سكانها: ٢٨٠٩١ نسمة، وفقاً لإحصاءات عام ٢٠٠٠.

(١٢٩) الكل: إحدى قرى مركز البدارى، وهي القرية التى يقطنها الروايان عنتز وشدهاد عن العرب، اسمها القديم كل حقرة، وقد قام الأماص بتغييره إلى "منضبة همام"، واسمها الرسمى: منضبة همام (تقع شرق النيل)، ويبلغ عدد سكانها: ٩٨٨٩ نسمة، وفقاً لإحصاءات عام ٢٠٠٠.

(١٣٠) هُتْرِيْسُ: مجريْس، إحدى قرى مركز صنفاء، تقع مباشرة على الجهة الغربية للنجيل، ويبلغ عدد سكانها: ٩٧٦٦ نسمة، وفقاً لإحصاءات عام ٢٠٠٠.

عنتر: مها النخيلة برضه، مَهَا منها، منها... التل زغابيه. ومُزْرِيْسُ دى من قوم زيدان (١٣٠).

جصهور: ويَرْصُو الزُرَابِي والنخيلة، فيه نسل هناك، ونسل فى النخيلة، يعنى اعصاب، الجلود مَوَاطِنُ فُ بعضها.

شداده: إحنا عِيلَتْنَا الدِيرِيَّة.

عنتر: فى الزُرَابِي.

شداده: فى الزُرَابِي.

١ - أتصور أن الاختلاف بين عنتر وشداد عز العرب لا يرجع - حصراً - إلى تنوع مصادر حفظهما، باختلاف الأداء ظاهرة حتمية بين الرواة جميعاً، بل بين الراوى ونفسه فى سياقات أدائية مختلفة. قد لا نشعر بتمايز حاد بينهما على مستوى مضمون الرواية، فالحقيقة أنهما متشابهان للغاية، وكثيراً ما كانا يشتركان سوياً فى أداء القصة أمام الجمهور، ويترك كل منهما الفرصة للآخر للمقاطعة قليلاً، وأحياناً يطرح أحدهما تعليقاً ساخراً أو دالاً على رفض قول الآخر. هناك أسباب لواقعة الاختلاف لا تدنو واضحة وصريحة، مثل الرغبة فى عدم التكرار، أو عدم الاتفاق على كيفية معالجة حدث من أحداث السيرة أو شخصية من شخصياتها، إن يبقى لكل راوٍ رؤيته الخاصة لبعض الأحداث الدرامية الجزئية أو للشخصيات. وربما يعود أمر الاختلاف إلى رغبة الراوى فى تلويح استجابته لتوقعات هذا الجمهور أو ذاك من المستمعين. حيث لوحظ أن لكل منهما أنصاراً من الجمهور، وتعد انحيازات الجمهور لأى منهما - فى لحظة الأداء - ذات نور حاسم فى تكريس الاختلاف بينهما، أو صناعته. إن هذه العوامل لا تكفل بتحقيق الاختلاف بين الرواة فحسب، بل هى كفيلة باختلاف كل راوٍ مع نفسه فى كل مرة يُمارس فيها تجربة الأداء.

٢ - يبدو واضحاً نزوع الرواة إلى أسلوب المخاصمة والتبأى: على نحو ما يجسده الراويان الشقيقان عنتر وشداد فى النص الأول والثانى. ويتصور أن ذلك يرجع إلى أسباب متعددة، بعضها غامض ومعقد، لكن فى وسعنا أن نتأمل فى الأسباب الأكثر وضوحاً: فالسيرة الهلالية - فى وجه من وجوهها - فضاء واسع للقيم التباينية التى يحملها أبطالها وشخصياتها وأحداثها، وينعكس هذا التباين فى القيم ووجهات النظر على مواقف الرواة والجمهور فى أن، مما يخلق نوعاً من دفع القيم بالقيم، والرأى بالرأى، والتصور بالتصور. فقد لاحظت - على سبيل المثال - اختلاف عنتر وشداد على شخصية دياب، حيث يراه الأول بطلاً قائداً، يجعل قيم البطولة الحققة، وأنه محق فى الكثير من مواقفه إن لم يكن جميعها. أما الثانى، فيصوره باعتباره شخصية لا تتمتع بالحب الذى يحظى به أبو زيد الهلالي، أو خليفة الزناتى، ولكل تصور مؤيد ومعارضين، وبينهما حيارى بين الموقفين، ويرجع كثير من الجمهور أسباب موقف المؤازرة أو التعارض إلى الانتماء القبلى أو الولاءات القبلية التى تنتسب إلى الونانة أو الزغابة أو الزناتة أو الدردية أو البدرة.

٣ - إن هذا التباين - المتمثل فى الانحياز إلى شخصية من شخصيات السيرة ضد الأخرى، وفى اختلاف بعض وقائع السيرة من راوٍ إلى آخر - ذو صلة وثيقة





بالموقع الجغرافى المتمثل فى ضفتى النيل الشرقية والغربية. فرواة وجمهور غرب النيل غالباً ما ينحازون إلى خليفة وإلى دياب بن غانم. أما رواة شرق النيل فينتسبون إلى أبى زيد، وكثير من الناس يرى أن سكان "البلاد" الواقعة شرق النيل ينتسبون إلى الأشراف الذين قُتلوا على يد خليفة الزناتى. ومن وجهة نظرى، فإن استمرار التكوين القبلى - أو بقاياه - يعد واحداً من أسباب استمرار الروايات الشفهية للسيرة الهلالية. وبالرغم من أن قرية منشأة همام التى يقطنها الروايان عترة وشداد تقع شرق النيل، فإن أصولهما ترجع إلى النخيلة الواقعة غرب النيل، مما يعنى أن هناك عملية امتزاج اجتماعى دائمة ناتجة عن انتقال عائلات أو أفراد بين الشرق والغرب.

٤ - مثلما تمثل الهلالية فضاء للصراع (إحدى صوره: الصراع بين الشرق والغرب)، فإننا نجد فى الواقع الميدانى صوراً وأشكالاً رمزية متعددة لهذا الصراع. ولا أنسى الحوار الذى جرى بينى وشاب مثقف اسمه «ملاك» من مدينة ساحل سليم، التقيته فى «ليلة ذكر» أحياء المنشد الشهير «ياسين التهامى» وبعض المنشدين الآخرين فى أحد أطراف مدينة البدارى، صيف عام ١٩٩٨، ولم يمنعه اختلاف ديانته، بوصفه مسيحياً، من حضور مظهر فنى إسلامى، وأعرف أن الكثير من المسيحيين يستمعون بحضور ليالى الإنشاد للصوفى التى يحييها المنشد ياسين التهامى مثلهم مثل المسلمين، وخصوصاً فى مولد الفرغل بمدينة ابوتيج، ويضيف «ملاك» أن العائلات الحاضرة فى تلك الليلة أتت من جهات مختلفة شرقاً وغرباً، وأن بعض هذه العائلات تعيش حالات ثائرة مع عائلات أخرى منذ سنين بعيدة، ثم أشار - وسط الجموع الصغيرة من الناس - إلى تجاور أفراد من عائلتين شهيرتين من البدارى، يقفون جنباً إلى جنب بالرغم من الخصومة الثائرة الشديدة بينهما. وتؤكد المؤشرات أن مثل هذا المشهد كان مستحيل الحدوث فى الماضى، وأنه يحدث الآن لأن الإنشاد الصوفى صار ملاذ الناس من الصراع الثأرى العنيف، بينما كانت السيرة الهلالية - فى الماضى - عاملاً مجسداً ومُجهِّهاً لهذا الصراع، الذى يمثل - فى الوقت نفسه - عاملاً من عوامل بقاء السيرة الهلالية واستمرار روايتها شفهيًا.

٥ - لهذه الأسباب السابقة (وربما يكون هناك ما هو أكثر منها)، يبدو مسيراً على بعض الرواة رواية السيرة أمام جمهور غريب لا يعرف الرواى ولادته وإنشائاته التى قد تتناقض مع وعى الرواى بالسيرة وبشخصياتها وقيمها، فقد يتسبب ذلك فى صراع وخلافات حادة يحرص الرواى على إعفاء نفسه منها. صمت الرواة فى البداية، وامتناعهم عن الكلام، وإنكارهم لحفظ السيرة، قد يكون دلالة على هذه المسألة الغامضة. فالباحث عادة ما يكون ذلك الشخص الغريب والمجهول عن الرواى، ولابد للباحث أن يُبدى موقفًا أو معرفة تجاه السيرة تجعل الرواى مطمئناً، أو تدفعه للكلام بارتياح، أو حتى للاختلاف بقدر من الحرية. وبالمثل، فإن الباحث الحصيف بإمكانه اكتنازه وعى الرواى بالسيرة وموقفه الحقيقى من أبطالها وبشخصياتها. ومن ثم، تشجيعه على الكلام بارتياح. ففى لحظة من لحظات أداء السيرة أمام عدد كبير من الناس (خمس عشرة فرداً)، كاد الرواى عترة عن العرب أن يساير الاتجاه العام الذى يحكم نظرة معظم الحاضرين إلى شخصية دياب، بالرغم من أن هؤلاء الحضور يعرفون أن عم عترة

يؤيد دياب، وينفى عنه الكثير من "الاثهامات" الشائعة ضده، وقد لاحظنا أن قليلاً من المستمعين يؤيد منطق رواية الراوى عنتر الذى يختلف عن شقيقه شداد، لكن ربما لم يكن حضورهم كافياً لكي يؤيد الراوى عنتر روايته على نحو يتسم بالطلاقة والحرية الكاملة، خاصة أن الباحث يمثل الطرف الأكثر غربة عن المجلس، ولا يعرف الراوى انطباعه وهو يتلقى كلامه. ومن ثم، فإن الباحث معنى بالتدخل أحياناً ليشترك في عملية الأداء، فقد يؤيد صمته إلى ابتسار الراوى لروايته، أو مجاوزته لبعض التفاصيل... إلخ:

(.....)

الجامع: دا فارس... ملك.

جمهور: دا دياب.

عنتر: أه طبعاً، دا رادل سلطان (١٣١)، أسد.

الجامع: فيه ناس تحبه قوى.

عنتر: لا (يطرق الراوى برأسه وينظر إلى الأرض، وهو ينفى بصوت حزين).

شداد: ما حدش يحبه (١٣٢).

عنتر (بصوت خافت): دا أسد.

شداد: هو كلها خايفة منه (١٣٣).

عنتر: ما حدش يحبه، كلها خايفة منه.

الجامع: لا، إحنا نحبه (١٣٤).

عنتر (متحمساً): إيوه كده (بدا الراوى سعيداً بينما الجمهور يهقه).

٦ - تحمل هذه الرواية تحديداً - أكثر من باقى الروايات التى جمعتها من الرواة غير المستقرين فى أسيوط وسوهاج - نوعاً من الحوارية بين أداء الراوى من جانب، والجمهور المشارك فى الأداء من جانب مواز، مما دفعنى إلى تدوين الأصوات التى تقاطعت مع الراوى أثناء الأداء، كما هو موضح فى النصوص الأربعة.

٧ - للإيماءة والحركة دور مؤثر فى عملية أداء السيرة، وقد قمت بإدراج أبرز العلامات الإيمائية والحركية - الواقعة فى مشهد أداء السيرة - خلال مرحلة تدوين النصوص.

٨ - يمثل الراوى عنتر نموذجاً للرواة المعارضين لمنطق نصوص السيرة المطبوعة، كما نلاحظ فى النص الثالث.

٩ - تشمل شخصيات السيرة وقائمهها بشخصيات الحياة المعيشة ووقائعهها، حيث يستند الراوى والجمهور إلى السيرة الهلالية فى تحديد الانتماءات القبلية لامالى بعض القرى فى محافظة أسيوط، كما نلاحظ فى النص الرابع.

(١٣١) رائد: راجل: رجل

(١٣٢) ما حدش: لا أحد.

(١٣٣) هو كلها خايفة منه: الجماعات والأفراد جميعهم يخشونه.

(١٣٤) إحنا: نحن.



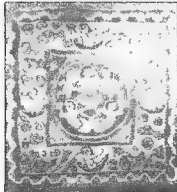
استلهام أسطورة إيزيس وأوزوريس فى المسرح المصرى المعاصر

(٢)

عبد الغنى داود

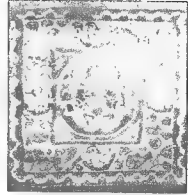
ناقد فنى، وكاتب مسرحى.

فى العصر الحديث تناول كتاب المسرح المصرى أسطورة إيزيس وأوزوريس منذ أن تناولها توفيق الحكيم فى مسرحيته «إيزيس» عام ١٩٥٥، وقد منحت هذه الأسطورة كتاب المسرح المصريين مادة مكتنهم من صياغتها صياغة مسرحية فى إطار من الرمز، وكان هذا الرمز، هو ما يحتاجه هؤلاء الكتاب. إذ إن الظروف السياسية فى مصر لم تكن تعطى الكاتب حرية التعبير وكان الرمز فى الأسطورة جاهزاً للتعبير عن مواقفهم الإنسانية المختلفة واتخذوا منها مياكل وأوعية لصب أفكارهم. فالأسطورة جذابة فى حد ذاتها وقادرة على إحداث استجابات عاطفية فى النفس يتعذر تحليلها كما أنها تصلح كمعادل موضوعى لعالم رمزى لا يتحقق تأثيره الجمالى الكامل إلا بتجسيده فى المسرح. وقد حاول كتاب المسرح المصريون أن يستنطقوا الأسطورة وما خفى وراء أحداثها الظاهرة من تأثير العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية على العقل المصرى بحيث دفعته إلى إبداع تصورات عن عالم خالده، وبرزت عدة مواقف سياسية لهؤلاء المؤلفين الذين تناولوا الأسطورة فى مسرحياتهم تصدر عن فكرة الإصلاح، وليس فيهم من تحدث عن الثورة كوسيلة للتغيير السياسى، وكان رائدهم فى ذلك توفيق الحكيم الذى ناقش السياسة بإحساسه وعاطفته.



استقى توفيق الحكيم مسرحيته «إيزيس» ١٩٥٥ من رسالة بلوتارك عن «إيزيس وأوزوريس» والمخطوطة المصرية القديمة التى نشر ترجمتها (أ. هـ. جاردنر) وخط أسماء الشخصيات ما بين النطق الفرعونى والنطق اليونانى سسمى ست (طيفون) ويرسم (الحكيم) أوزوريس بصورة العالم المسالم، وقد هبط برمزهما من سماء الأسطورة إلى أرض الواقع فى محاولة لمقلنتها من جهة، وتفسير مواقفها بمنظوره

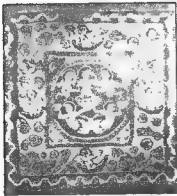
الخاص من جهة ثانية ، وتحصيلها بمفاهيم عصرية من جهة ثالثة، واستطاع أن يخلص مسرحيته من سيطرة الخرافة، وقبّل ما نكره (بلوتارك) من أن الصنوق لعب إلى (ببلوس) عن طريق الصيادين فأنقذوا حياته. ليضفي على عمله حركة وحيوية. كذلك كان لنخ حورس الأمل للمتجدد دلالة مغايرة لما طرحته الرؤية الأسطورية فجعله جامعاً في توازن أو تعادل بين رمزي الخير والشر – ويرى الناقد د حسن عطية في كتابه الثابت والمتغير، دراسات في المسرح والقرات الشعبي، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٧٧ ص (١٢٧). أن المسرحية كتبت ونشرت عام ١٩٥٥ في المرحلة التي بدأت فيها الثورة المصرية – يوليو ٥٢ – تستقر باحثة لنفسها عن مسار جديد؛ لذا فإن النص رحلة بحث في هذا المسار عن طريق استعادة الماضي. لكننا نرى أن (الحكيم) في هذه المسرحية يجعل البطل (إيزيس) صاحبة الحق تلجأ إلى الحيلة والمخاتلة للانتصار على الشر والباطل، وهو هنا يضفي مفهوماً سياسياً معاصراً، ففنية قضية الغايات والوسائل في السياسة إذ صدرت المسرحية في فترة شهدت فيها الحياة الأدبية في مصر جدلاً محتتماً حول قضية الالتزام، فنادى (الحكيم) ببرايه في هذا الجدل من خلال المسرحية؛ هو رأى أدبي وينادي بالإضافة إلى طابعه السياسي. فقد حرص الكاتب أن يقدم أعماله من خلف قناع بهدف إخفاء أفكاره التي لا تتماشى مع النظام الحاكم الجديد. ذلك لأنه كان ملزماً أو مجبراً على التعايش مع هذا النظام ورغم ذلك لم يستطع إخفاء مشاعر القلق وربما الميرة لحقيقة الإطار السياسي والاجتماعي الجديد، وهو من أوائل الكتاب الذين انشغلوا بهذا الموقف الجديد لكنه في الحقيقة انشغال من يجلس في مقاعد المتفرجين والذي فلسفه فيما بعد وسماه بموقف (التعاضلية) الذي يرى أن افتقاد التعادل بين الأضداد يؤدي دائماً إلى خسائر. ويقدم النص في مشاهد الألى الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه المواطن المصري حيث يستشري الفساد. ويستولى شيخ البلد على ممتلكات المواطنين؛ لأن حاكم البلاد الطبيب أوزوريس غائب ومنشغل باكتشافاته التي تحقق الخير للجميع، تاركاً شؤون البلاد لـ (مليفون = ست) الذي ينشر المظالم، ويهرع الشعب إلى أهل الفكر متجسداً في (مسطاط) وإلى أهل الفن (توت). ويضع طيفون أخاه أوزير في صندوق ويلقي به في النيل فتخرج إيزيس للبحث عن زوجها حتى تجده أخيراً على شواطئ لبنان في ببلوس، ويعود معها إلى الوطن مخفياً مع زوجته لسنوات ثلاث في منطقة نائية فينشر الخضر من حوله، وينجبان ولدهما (حورس) ولكن طيفون يرسل رجاله فيقتلون أوزير ويمزقون جسده بخناجرهم ويقطعونه أرباً ويضعون كل جزء من أعضائه في أكياس يبعد أقاليم مصر والقوا كل قطعة في إقليم من الأقاليم والقوا بأعضائه الفناسلية في النيل، وتلجأ إيزيس إلى الصيلة وإلى الأساليب الخبيثة بالتحاليف مع (شيخ البلد) أكبر أعوان طيفون فيتمار معها عندما يكرح حورس ويطالب بعرش أبيه أوزير، ويلجأ إلى (محكمة التاسرج) بعين شمس والتي يرأسها (رع) وتستمر للحكمة ثلاث وثلاثون سنة وقيل ثمانون سنة، ويدور قتال رهيب يفقد فيه حورس عينه، وينتهي الصراع بالحكم بأحقية حورس في ملك أبيه بعد أن يقوم توت كمحام بالدفاع عن حورس وإيزيس فيكشف الحقائق أمام الشعب عن المؤامرة والصندوق والاعتقال والتمزيق، ويهاجم طيفون حورس متهماً إياه بأنه ابن سفاح، ويطنع في نسبه فيأتي (ملك ببلوس) كشاهد إثبات على بنية حورس لأوزير حاسماً الصنوق المذهب كليل على بنية حورس، ويهرب طيفون، وتمنح إيزيس ولدها حورس



من قتله لأن الحكيم لا يقتل، وتكتفى بمعرفة الشعب للحقيقة، إلا أن المؤلف لم يستخدم الشعب استخداماً إيجابياً يحرك فيه الأحداث، يظهر المؤلف عمق عاطفة الحب بين إيزيس وزوجها لدرجة أنها تلجأ إلى السحر للعثور عليه فيستنكر عليها (نوت) ذلك فتذكره بأنها امرأة محبة مثل أية امرأة. و(الحكيم) يضع رؤية الأسطورة لرؤيته الأتية في تفاعل مضمون معها فإن كثيراً من شغفها — بيلجباياتهم وسلبياتهم في رؤية العدالة — يلتقون مع الكثيرين من رجالات وشغف الحياه للعاصره، وتتحرك المسرحيه بحسب دقيق وتنقل — رغم القفزات الزمنية — في بناء محكم تغطي به المسافه بين الشكل الغربى والماده الفرعونيه برؤية (الحكيم)، ولزخم النص بالناقشات النظرية حول القضايا الكلية لكنه أظهر جانباً إنسانياً حين جعل دافع (طيفون = ست) إلى ارتكاب الجريمة هو حب السلطة.

وفي تصورى أن هذا النص يفتقد الشعاعية والسحر اللذين تنقسم بهما الأسطورة مع توقف الأحداث في بعض المواضع ليقيم حواراً فلسفياً حول دور الفكر والفنان في مواجهة الحاكم والسياسى وحول فلسفة الحكم وهل هو للقوة أم للعقل مما جعل النص ينقسم بسمة سردية غير درامية، وتوافق (د. سهير القلعاوى) في دراستها «الأسطورة في أدب توفيق الحكيم» مجلة الهلال، القاهرة، ١٩٦٨ — على مزال دور الشعب وهامشيتها في هذه المسرحية وتريف قائله: (إلا أنه قد نجح في إلباس الأسطورة زياً عصرياً وأنه قد أخذ هيكل الأسطورة وخلق منه الجزئيات التى يسوغها لهما ويفجر في شرايينها دمًا، فإذا هي نماذج حية بل هي شخصيات حقة تكاد نقابلها في حياتنا) بينما يرى (د. على الراعى) — في كتابه «توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر» كتاب الهلال، القاهرة، ١٩٦٩. أن المؤلف يقترب في هذه المسرحية من (الفن السياسى الجماهيرى) وليس من السهل أن تعد هذه للمسرحية من المسرحيات الجماهيرية وإن عدت من المسرحيات السياسية كما هو واضح من موضوعاتها؛ وما دلع (د. الراعى) أن يقول هذا هو الربط بين فن (بريخت) وبين مسرحية (إيزيس) مستخدماً للتبليل على ذلك موقف الحكمة واستخدام المؤلف للشعب كحكم فيها، وهو يرى أن الصلة بينهما (هى نتائج متشابهين لأصل واحد) ويعنى بالأصل الواحد هنا الأصل اللحمى والارتباط العلى بالخير المطلق.

وفي مسرحيته «أوزيريس» ١٩٥٩، استخدم (على أحمد باكثير) الأسماء المصرية ملتزمًا بنطقها الشائع، وزاوج بين ما كتبه (بلوتارك) وبين ما رسمه (الحكيم) لشخصية أوزيريس ولم يغير من صورته السلبية ولا صورة إيزيس الإيجابية في حبها، لكنه تقبل الخرافة وأظهرها على المسرح فى حدث لم يتقبله (بلوتارك) نفسه وهو الموقف الذى قام على حب إيزيس لزوجها، وأراد المؤلف أن يصور شدة هذا الحب الذى تستطيع به إيزيس أن تحمى حبيبها بعد حصولها على الصندوق الملقى به جثمان زوجها من ملك (بلبوس) وتقف أمام الجثة وتناجيها متحسرة وكيف يترك جسده غيب في التراب، وهى تدعى فى لوعة أن يقوم ويضمها بين ذراعيه ويشفى حرشوفها، وهى لن تعجز أن توقظه إن كان نائماً مهما طال نومه. أما إن كان ميتاً، فإنها يحبها سحبييه، وتأخذ إيزيس فى الرقص والصلاة، وهنا يستوى أوزيريس قائماً فى التابوت ثم يفرك عينيه كأنه نائم يستيقظ، وتقبل نحوه إيزيس منادية: أوزير الحبيب، بينما يفتح ذراعيه لها ويتأدبها ويتعانقان. كذلك لم يجعل (باكثير) ست المتصرف فى الأمور كما رأينا عند (الحكيم) وأنه كان يحاول حماية الشعب من



سطوة رجاله لكن إيزيس تحذر أوزير من أن يجعل ست نائباً عنه أثناء غيابه، وقدمت الليل على سوء نيته لأنه يهدد القضاء ويخيفهم حتى لا يحكموا ضد اتباعه. (باكثير) هنا يرسم أوزير بصورة الإنسان المسالم؛ إذ حين تطلب منه إيزيس أن يشترك مع أهوانه ليحارب ست يرفض، وحين يهاجمه ست برجاله لا يحاول أن يقاوم ويسلم نفسه مكتفياً بقوله إنه يخشى عليه غضب الله ولعنته، وهذا المنظر لم يرد ذكره لدى بلوتارك وإنما هو منظر استقاه (باكثير) من الحكيم .. إذ إن (طيفون) عند الحكيم يرسل رجاله للقبض على أوزير بعد عوبته ويذبحونه أمام الفلاحين دون أية مقاومة منه، وهذه الإضافة تعد تغييراً في الأسطورة. وعندما بلغ إيزيس الخبر، نزعته إيزيس على الفور إحدى ضفائرها وأردت ثياب الحداد. ويستغرق (باكثير) في وصف ما ذكره بلوتارك ثم الحكيم جزئية جزئية والوقوف عندها، ثم يضيف إليها تفاصيل لم ترد لديهما فلقد ذهب أوزير في رحلة إلى (أبو صير) ليعلم الأهلالي، وكان أخوه يتربص به بدفع بزوجه (نفتيس) لتشاركه مؤامرته لقتل إيزيس، وتقتل المؤامرة وتكتشفها إيزيس ويستمر أوزير في رحلته واستغل المؤلف حرص المصريين القدماء على دفن أجسادهم في توابيت مذهبة ليبين أسباب اختيار الصندوق هدية له، وتأخذ المسرحية حتى لقاء أوزير في البوم من المؤلف فصلين كاملين تروى فيهما بالتفاصيل الدقيقة الأحداث الجزئية (جزئية جزئية) وتصل الحوار دون أن تتيح للذهن فرصة للاستكناه، وقد جعل باكثير من قلب المرأة وحسها أداة للتعرف على مكان الصندوق، وهو بذلك يستخدم أسلوب الإنسان القديم نفسه لتفسير حركة إيزيس تفسيراً أسطورياً ومن ثم يقترب مما يذكره بلوتارك من أن إيزيس علمت بذلك بوحى من الشائعات المقدسة، وغاير باكثير بلوتارك في واقعة وصول الصندوق إلى ببلوس مغايرة لم تعد العمل المسرحي إذ غايره بشكل لا يثير الاهتمام، فهو يذكر أن الحاكم أصيب ذات ليلة بارق فخرج ليجد تابوتاً فيحصله ويضعه في مقبأ سرى، ويعرض ابن الحاكم ببلوس فينشل به إلى أن تصل إيزيس إلى قصره. (وباكثير) في تغييره لهذه الأحداث لم يكن يغير معالمها وإنما كان يكبر صورة قريبة منها، وكأنه ينافس (بلوتارك) في الرواية. ولا تختلف إيزيس لدى (باكثير) كثيراً عن إيزيس الأسطورة الساحرة وهي صانعة المعجزات. كذا فإن (باكثير) يعيد الحياة إلى أوزير بقوة الشعائر السحرية التي أدها إيزيس، وينساق وراء الأسطورة ويبنى ميلاد حورس على المعجزة. هذه المعجزة هي بعث أوزير بقوة صلاة إيزيس وتعاونهما، ويعود (باكثير) كذلك إلى مشهد المحاكمة في مسرحيته ولكن بعد أن يقوم بشوط كبير في تتبع مسرحيته والمزج بينه وبين أسطورة المحاكمة بما يمكن أن يسمى تلبيس الأحداث بشكل حوار مسرحي لذا جعل (حاموسى) مدبراً لحورس بدلاً من أبيه أوزير على فنون الحرب والقتال. كما يذكر بلوتارك، وهو أمر منطقي مع الأحداث، ويصور الصراع بين الابن حورس والعم ست وعندما ينتصر عليه يرفض أن يقتله مكتفياً بأن اللعنة منحت أوزيريس خلود الذكر ومنحته النماء وأن أشلاءه متناثرة في أرجاء الوادى تجلب البركة، وهكذا تنتهى مسرحية باكثير بالعودة إلى الاعتقاد المصرى القديم في أن أشلاء أوزير المتناثرة هي خصب الوادى. فضلاً عن أن عدم قتل (طيفون= ست) في كلا المسرحيتين سواء أكانت مسرحية الحكيم أو باكثير لا يعود إلى الحوار اللفظي الذي يبين تسامح حورس لما أوردته كل منهما من أسباب ولم يقتل (طيفون= ست) في الأسطورة وبقي إلهاً خالداً يعيش مع (رع) كبير الآلهة، فلم يكن



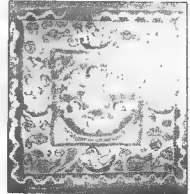
بد للمؤلفين وقد التزما منذ البداية الإطار العام للأسطورة من أن يدعاه يعيش حتى لا يتهم أى منهما بالتزديد على حرفية الأسطورة. ويرى (د. أحمد شمس الدين الحجاجي) في كتابه «الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر» دار المعارف، القاهرة ، ١٩٨٤. أن باكتير لم يكن فى حاجة إلى الاعتماد على الخرافة ليظهر حب إيزيس - إذ إن ذلك الحدث لم يطور العمل المسرحى، فإن أوزيريس لم يعيش طويلاً إذ قتله أخوه بعد ذلك، ولم يذبح هذا الحدث المسرحى إلى الأمام، وساهم فى خلق جو مما لا يمكن من متابعة خطة المرأة بعد ذلك للانتقام لزوجها هذه الخطة مزجت بين ما كتبه بلوتارك وما كتبه الحكيم عن حدث واحد، كما أن المؤلف حاول أن يفر من اتجاه المرأة للأساليب السياسية فعمد إلى المزج بين العمل السياسى والالتزام بالموقف الأخلاقى، وهذه المحاولة من المؤلف أدت إلى تجميع الأحداث وعدم صدقها ووضوحها. ويختلف مع هذا الرأى، لأن هذا النص جاء أقرب إلى المسرح الطقوسى المصرى وأضفى اعتماده على الأسطورة الأصلية جواً سحرياً جذاباً بما تتضمنه من عناصر شعائرية من (تعازيم) وأورك، ولا أتصور أن إغفاء المؤلف على حوار قوة لغوية قد زادت من اضطراب المسرحية وبعدنا عن النص المسرحى كما يقرر (د. العجاجي) بل إن قوة اللفظ هنا ضرورية للمسرحية الطقوسية. وكان (باكتير) موفقاً فى حل القضايا السياسية من خلال رؤيته الدينية ذات الصبغة الإسلامية ليصبح أوزيريس للمسلم الداعى إلى الصراط المستقيم ، وإن كنا نتوقف عند تفسير (د. الحجاجي) من أن موت أوزير لا يعبر فى هذا النص عن شيء (فهو لا يزيد عن محاولة المؤلف تسجيل أحداث الأسطورة دون أن يحمل الأسطورة شيئاً مما تحمله من معنى أو مفهوم الموت فى الأسطورة، ولو أنه قيل بالفكرة القيمة لموت أوزيريس فى الأسطورة وسجلها فربما كان ذلك أكثر فائدة من ذلك تصوير بلا هدف وبون غاية). واتصور أن هذا التفسير يعد وصاية على رؤية باكتير الذى اتخذ شكلاً واضحاً يتسق مع فكره الدينى، بالإضافة إلى أن الأسطورة من الغنى والتوسع بحيث تتيح لأى مبدع أن ينطلق بفكره دون قيود.

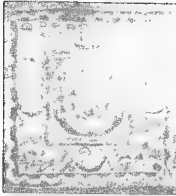


أما (نجيب سرور) فى مسرحيته «مثنى أحبيب ناس» ١٩٧٥ ، فقد أقام مسرحيته على فكرة أسطورة إيزيس وأوزيريس التى تم إعادتها فى موال قصصى شعبى بعنوان (موال حسن ونعيمة)، فهى توليفة يتفاعل داخلها للمثقف الشعبى بالفكر المعاصر بالواقع المحلى فى إطار هذه المساحة الزمنية الخاصة. ويؤمن المؤلف (بالتناسخ) وينسج نسجه من ذات الخامة الشعرية الشعبية ويبنى معماره الدرامى على ذلك التداخل بين الأسطورة للفرعونية القديمة (إيزيس وأوزيريس) وحدوة الموال القصصى الحديثة. إذ تتحرك (نعيمة) تلك الفتاة المصرية البسيطة التى قتل فتاها (حسن) على يدى من يرفضون غناهم، فقد اغتاله عمدة القرية ورجاله بعد أن سقط فى الجرم الاجتماعى بتعريضه بمسارء العمد والأناجب، ويربط المؤلف بين قصة الاغتصاب الواقعية بالقديم الأسطورى المجرد، والتعامل بين (حسن) ورب الخير والخصوبة أوزيريس. ويفصل رأس حسن ويلقى بالجسد فى النيل كى يسير مع موجه من وادى حلفا حتى البحر مخصباً فى مسيره الأليم أرض الوادى ويصعب بدلاً عصريراً لأوزير. وتخطف نعيمة الرأس لتبدأ رحلة البحث عن الجسد السابح، وتركن إلى (موردة) [والموردة: جانب من ضفة النهر مبنى بالحجر ليتمكن الناس وبخاصة النساء من التعامل مع مياه النهر]. كلما ظهر رجال الخفر أتباع الطغاة

إبعاد الجثة المقدسة عن مواقع مسئوليتهم، وتبحث (نعيمة) عن الإنسان الذي يستطيع أن يجهز بالحقيقة ويعلن من قتل حسن، وتلتقى بالمطوحنين على ضفة النيل وتغرس في الفلاحين حكاياتها الأسطورية مستمدة منهم قوتها وديمومتها على مدى فصول المسرحية الثلاثة ويرى (د. حسن عطية) - في كتابه «الثابت والمتغير» - دراسات في المسرح والتراث الشعبي، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠. (أن التحليل القنري للعالم والغالب على فكر نجيب سرور والطامس لكثير من روحه الوثابة قد أضر كثيراً بالروح الشعبية المناضلة والمتاملة في الوجدان المصري والتي تعمل المسرحية على طرحها، فإذا كان القدر عند (نجيب) فخاً وشيخاً، فإن النضال ضده قد يحقق تراجيديا عظيمة) وعبر رحلة نعيمة في بحر المال في لهفتها أن ترد الجسد للفصل عن الرأس التي احتضنتها في حنان يتوالى لقائهما (بالراوي) وللناس من فلاحين ورعاة ومراكبية وعمال تراحيل وجنود وعمال مصانع وطلبة في أسلوب سردي يستعيد فيه (الراوي = قائد الدفة) و(نعيمة) ما جرى عبر حروب السخرة وعرايى والحرب في العلمين وفلسطين، وفي الوقت نفسه ما جرى لحسن ونعيمة من أحداث ومن لقاء (العرافة) وأمر العمدة وقطع الرأس، وكيف لحق (حسن) (بباسين) - وهو بطل موال قصصى آخر - سبقه إلى الاستشهاد. ثم نلتقى (بالراعى) الشاعر الهارب من قوانين القهر وصاحب حكمه الثورة، وعتاب نعيمة للناس لخوفهم من انتشار جثة حبيبها لأنهم جبنوا وتغاصوا إلى أن تصل إلى رمال البحر لتدفن الرأس في طرحتها السوداء لعل الرأس تجد جسدها الفصل يفتدب فيه الحياة ويحقق بحث هذا الشعب، ورغم ما في هذا التسيج من شاعرية وأسطورية إلا أن النص يمثل بالخطابية والمباشرة والانتقادات العابرة لمظاهر حياتنا الآتية عندما ارتبطت حكاية حسن للمناضل بالأحداث التاريخية فهو الشهيد في كل المعارك، ويهتشد هذا النص بالنقد الساخر الممرور لأوجه الفساد في مصر قبل (يوليو ٥٢) وينعكس ذلك بين ثنايا جمل الحوار، وهو نقد ينور حول محور واحد وهو أن الجميع لا يبالون بغير مصالحهم، وأتصور أننا لو حنفنا من النص أشكال النقد الأساسية والهامشية التي تتردد على السنة كل الشخصيات ما بقى منها الكثير بالإضافة إلى أن الفصل الثانى خصصه المؤلف للدفاع الممرور عن الذات والانزلاق إلى تبرير أفعالها. ونلاحظ أن المؤلف لا يجسد شخصية (حسن = أوزير) بشكل مرئى مُجسداً على خشبة المسرح واكتفى بتصويره على لسان (الراوي) مما أتاح له فرصة الخروج على نص الموال القصصى الشعبى، وكذلك أسطورة إيزيس وأوزيريس وتحول قصة حسن ونعيمة إلى مجرد رموز. مما ألقدها الكثير من الظلال والأصداء والرؤى التي تحيط بهما في الماثور الشعبى والأسطورة. ويبقى من هذا النص أنه مجرد (علودة = مرثية) يريث بها المؤلف نفسه وزمانه بالعودة إلى صور قديمة قبل يوليو ١٩٥٢ حتى لا يقترب من ذلك النظام الحاكم الذى يعيش في كنفه، ولكى يدس بين ثنايا الفصل الثانى - متوحداً مع شخصية (المغنى) - عريضة شكوى شخصية ذاتية يشكو فيها الظلم، لانه المغنى الموهوب الحاصل على أعلى الشهادات محروم من الحصول على حقوقه، وهى شكوى تستهوى المثقف المصبط، فيفضى بثرثرات وحزلقات وإنات أسيفة فى شكوى زمان معوج.

يرى (د. عبدالعزيز حمودة) فى مقدمته لمسرحية «الواغش» (الأعمال الكاملة لرافت النويرى ، هيئة الكتاب ، القاهرة، ١٩٩٧) أن رافت النويرى من أكثر الكتاب



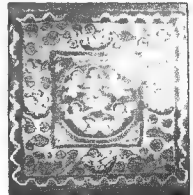


المسرحيين المصريين الذين وظفوا أسطورة إيزيس وأوزيريس في الأعمال المسرحية بذلك الالتزام الطقسي بين المسرح والطقوس، متجسداً في شخصيات الأب القليل، والعم أو الصديق الخائن، والابن المنكسر، والزوجة أو الأم الخائنة - وصراع البدايه من أجل (الغلبة) المستضعفين، وهي حرب ذات معنى للملايين الكائنين في محلاتهم التخلص من الأسياد وذئبتهم (جساس)، ويعد الكاتب في مسرحيته «خيول النار» المكتوبة باللهجة العامية المصرية، والتي سبق نشرها بالفصحى في سلسلة (المسرح العربي، ١٩٩٢) تجسيد أسطورة إيزيس وأوزيريس اللذين يتحول اسمهما إلى (أم الخير وإبي الخير) أما (ست) فاسمه (شر الطريق)، ويروي الحكاية الأسطورية للشخصية الشعبية (أبي الرداد) مع البنات (وسمره) و (الأسمر)، وتقلده فرقة (محيطاتية) بقيادة (جهجهان)، و(طاجن)، وتصور الأحداث في عصر المالكي، وسلطانهم، وبصاويه، وفي النص مشاهد متكاملة مثل: (تتويج أبي الرداد) أي (بتاح)، ليثبت من قمته قرنان (لعجل أيبس). وبينهما قرص شمس، ويهكي أن سحره الخنزير الأعور قد طلعوه وكان قمره في تمامه. ليجسد في النهاية صراع السلطان الملوكي وصاكره وبصاويه ضد روح المقاومة لدى الشعب والخضرة والنماء التي تعكسها أسطورة إيزيس. وفي مسرحيته «ولادة متعسرة» (الأعمال الكاملة - ١٩٩٧) يشير الناقد د. حسن عطية إلى وجود أسطورة إيزيس وأوزيريس بأصولها الفرعونية، وظلالها المسيحية والإسلامية والمتجسدة في بحث الزوجة (سونيا) عن الأشلاء الأربعة عشر لجسد أوزيريس المرقى، وإلى الاستخدام الذكي لطقوس الوجود الإنساني من سيوع وطيور وحنان. وفي مسرحيته «قطعة بسبع أرواح» = قطعة بسبع ترواح - ١٩٨٠ - والتي تدور حول شخصيتي (خضرة) و(مقال) اللذين يبحثان عن الخلاص من عالم بشع، وهما ملتصقان لكن ليس ليهما (ثنى) هذا التوحد - (فمقال) ليس إلا مغنياً بسيطاً (للغلبة) ولا يود ولا يقدر أن يكون (مهرجاً للنساء - ويواجههم بوعيه البسيط والحاد - بينما وهي (خضرة) مفقوب وسطركام الظروف المعيشة. وتلمع في هذا النص طقس الاحتفال (بأبي الخير وأم الخير) - والمصاحب لعيد شم النسيم من رثى وتعاويد، وصنعة ويخور وخرافة - في طقس احتفالي وثيق الصلة بأسطورة إيزيس وأوزيريس - حيث يتم تتويجهما طقسياً وديلاً أسطورياً، عن الزواج الحقيقي، وديلاً في الحلم عن الواقع، ويسعى البشر لتعزيق الخير - رمزياً - بتزيق العرائس المثلثة بآلات الحصاد الحادة - فعماد الخبز لا يموت فلا بد من تزيقه وإلقاء أجزائه في أنواء البلاد حتى يصعب على الربة إيزيس جمع الأجزاء المتناثرة وبث الروح فيها، وتتساقط أجزاء أوزيريس في جنبات المسرح، ويبدأ البشر بالزيادة من هذا الخير الأسطوري منشدين (يا نظرة رضى.. رضى) - إنها الرغبة في النماء والخصوبة في عناق حاد، مع الشعور بالندم، ذلك الشعور بظلاله المسيحية والإسلامية الشيعية - فالمرتدين لديهم له دلالة مزوجة - إذ يتحولون مسئوليتهم عن هذا الموت ونزولهم فيه - كما يحمل إليهم النماء والخصوبة - فيتحركون في مشهد تكفيرى تطهيرى، متجهين بـ (التابوت = القارب) الذي سيجعل جثمان الرمز (أوزيريس = مقال) بخيرات هذه (الأرض العطاة) إلى (رحم الأرض = المرأة)، مرة أخرى، رمز النسل والاستمرار حيث تتجدد الأسطورة في الواقع ويسعى البشر ممثلاً في شخصية (عنانى الحنش) أسير الفجاجة والسوقية ومع (سماهره الأماره) ساعين بطقوس السحر الخفية لخلق التباعد بين مقال وخضرة، ويضبط

عنانى الحنش على متقال بالغيبيات والسحر، وبالضغط الاجتماعى، وباستغلال (الحاجة) الاقتصادية، فيهرب متقال من جراء الضغط، ومن المواجهة، يبشر نص العرض بقوم المخلص (هورس) للثأر متحركاً وسط التصور المسيحى لهذا المخلص للبشرية من خطاياها وأوزارها.

ويطلق الناقد (د. حسن عطية) على شكل هذا العرض بقوله (وإذا كان اللجوء إلى الأسطورة هروباً تعويضياً وبحثاً عن بدائل فى الغيب بعد إخفاق الوقائع فى الحاضر المعيش، إلا أن ذلك لا يعنى إحلل الرؤية الأسطورية للحياة محل الرؤية الواقعية، وإنما هو نوع من التجاور الذى يدعم الآخر، وتزاوج يقوم بالتخفيف عن نفسية هذا الإنسان الذى يعانى يومياً من عشرات المصاعب الحياتية التى قد تدفعه إلى الجنون). ولنا أن نلاحظ كما لاحظ (د. حسن عطية) - المرجع السابق - فى النهاية أن عرض «قطة بسبع ترواح» (يقع فى بعض (التجريد)، وفى استخدامه لشكل عريض يلقى قداسة للخشبة المقدسة والفواصل الوهمى بينها ومشاهدى الصلاة، وإحاطة هؤلاء المشاهدين بمفردات العرض المستمرة، والذى لا ينتهى داخل قاعة المسرح، وإنما يمتد بخروج الممثلين يحملون (جوالاً) بداخله رمز الشر خارج المسرح لإحراقه على شاطئه بحر يوسف!!)

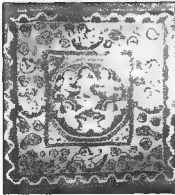
وفى نص مسرحية «الناس فى طيبة» ١٩٨١، يستلهم مؤلفه (د. عبدالعزيز حمودة) أسطورة (إيزيس وأوزيريس) والى وجدها ذات أربعة محاور هى: (إيزيس، وأوزيريس، وست، وحورس)، وتدور هذه المحاور فى فلك أحادى النظرة، دينى الصيغة، هو الصراع بين الخير والشر. ويبدو من خلال نسج مسرحيته أن المؤلف لديه رؤية سياسية واجتماعية تتركز فى أن أى تغيير سياسى أو اجتماعى لا يأتى بقرار من أعلى، وإنما بناء على رغبة وإرادة الشعب، والكاتب هنا يطرح الجانب السلبي لدى هذا الشعب، مستفكراً فيه كوامن الرفض والثورة، وهى مقولة سياسية ذات نبرة استغزائية، فنسج فى إطارها، وأعاد تشكيل أسطورة إيزيس وأوزيريس من زاوية مختلفة، واتخذ موقفاً درامياً مضاداً للثوابت فى الأسطورة، وأعاد النظر فى الدوافع التى تربط العلاقات التى تبرز الأحداث داخل الأسطورة، ومن خلال منطق بنائها الموروث، وبنو محاسن بمحاورها الأساسية، فهو عندما يصور (ست) عدواً ومضاداً لأوزيريس، يشير إلى أن ذلك يرجع إلى دوافع خيرة وطيبة، وأن ست ليس شريراً أو طامعاً فى الاستيلاء على السلطة، بل يرى أن أوزيريس قد أساء وأخطأ فى طريقة إدارة البلاد.. مما نتج عنه أن الشعب قد فقد تواجدته على خريطة طيبة، واحتفظ هذا النص بمحور وضع أوزيريس فى تابوت، لكنه يجعل موت أوزيريس موتاً اختيارياً - لا خدعة، ويعد محاكمة عقلية - دالة بذلك رمزياً على إدراك أوزيريس بعجزه أو للنهاية التى وصل إليها شعب طيبة. ويجسد النص موقف إيزيس المضاد والمعادى لـ (ست) لنكتشف أن دافعها فى النص «الناس فى طيبة» هو الشر بدخلها، وطمعها بالاشتراك مع (الكاهن الأكبر) فى الاستيلاء على السلطة، بل يحاول هذا النص جمع أشلاء أوزيريس وعودة حورس إلى أكلوية كبرى - صنعتها إيزيس، وخدعت بها شعب طيبة (الطيب)، ثم يتخطى المؤلف مسألة تغيير دوافع شخصيات الأسطورة - إلى جانب آخر، وهو استحداث بطل من خارج محاور هذه الأسطورة، وإن كان لا يتناقض معها.. فالبطل فى هذا النص ليس (ست) أو أوزيريس - أو إيزيس أو الكاهن الأكبر أو الأعظم - لكنه بالمعنى المسرحى هو (شعب طيبة) وهو بطل من

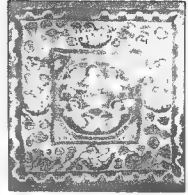


نوع خاص : لأنه بطل سلبى، أى أن بطولته هى نوع من بطولة (العسكري فويشك) فى مسرحية الكاتب المسرحى الألمانى (بوخنر) التى تحمل الاسم نفسه.. كذلك تخطى الكاتب الحلول الرومانسية، ووضع شعب طيبة فى أدنى وأحط صورة، وفى قمة سلبيته، وفى قبوله للحاكم - أى حاكم - كذلك تلجج فى هذا النص الأثر الواضح لدراسات د. عبدالعزیز حمودة للمسرح الإنجليزى، وخاصة الشكسبيريات، ويظهر ذلك فى مشهد المواجهة بين (ست) و(إيزيس) للشعب بعد موت أوزوريس، فهو شبيه بالمرقف الدرامى الذى يضم (بروتس، ومارك أنطونى) بعد موت (قيصر) فى مسرحية شكسبير (يوليوس قيصر)، كما يذكرنا مشهد آخر بمشهد (الشارسان والشبح «شيب الأب» فى مسرحية (هاملت) شكسبير. ونلاحظ - أيضاً - أن (نفتيس) جاءت بلا وظيفة فى النص - رغم إجادته وتوفيق المؤلف فى رسم بقية الشخصيات وبنائها، بحيث إنها لو تم حذفها ما تأثر حدث فى المسرحية ولا أمتز صراع، (وبذا فلا حاجة درامية لهذه الشخصية، وإن جاءت كبديل لشخصية كاتمة الأسرار فى المسرح الفرنسى) كما يشير الناقد الراحل (أبو بكر خالد) - مجلة «المسرح» يونيه، ١٩٨١. وقد مزج المؤلف ما بين اللهجة العامية واللغة الفصحى كى يقدم نصه للمتلقي بشكل خفيف الظل، أو بحثاً عن نوع من التخفيف الملهائى فى المأساة الفاجعة، وهى حيلة درامية أفقدت هذه المأساة بعض جلالها وتأثيرها، ومثال على ذلك استعمال كلمة (أخت) فى سياق حوار النص فيما بين الشخصيات قد أوجد لبساً - حيث إن الأخت يمكن أن تكون الزوجة فى الوقت نفسه لدى المصريين القدماء.

وتعد قصة (سعد اليتيم) فى الموال القبطى الشعبى الشهير تنويعاً إسلامية على الأسطورة الفرعونية (إيزيس وأوزوريس) التى أقام عليها (محمد الفيل) مسرحيته «سعد اليتيم» ١٩٨١، والتى تنادى بحق الإرث الشرعى - أى حق هورس فى عرش أبيه أوزوريس - أى حق (سعد اليتيم) فى عرش أبيه (فاضل) الذى اغتاله شقيقه (بدران) وهى المقولة التى يسخر منها المؤلف - فقد قدم لنا شخصية (سعد) مداهناً ومناوئاً ومتبالهاً - وليس فارساً شجاعاً - لدرجة أنه يعرض الحصان - الذى ادعت له أمه (شامة) ليقاتل عدوه من فوق سهوته - للبيعا، وهو لا يحمل سيفاً (ولأيزنود تراپيس ولا بشاراب مصارب)، ويتنكر فى زى صياد، ومداح، ودرويش، ويتسلل إلى فرسان المقاومة (للنمور) ليكسبهم فى صفه، بعد أن يعرض الشعب ويستعين به فى استمالة القاضى (عبدالحق) إلى صفه - حتى يصل إلى كرسي العرش الذى كان أبوه (فاضل) يجلس عليه قبل اغتياله على يدى أخيه ويستولى على عرشه، وكيف هربت به أمه (شامة) وريته وسط الصيادين والأسواق والأزقة - إلى أن يستطيع الهرب خارج البلاد ليستعين بجيش (الملك المعز) بناء على مشورة ابنة عمه التى تحب وابنة بدران عدوه (صبيحة)، والتى ترفض الرضوخ للزواج من المسخ (دمج) ابن (فهيدي) كبير فرسان بدران، والمتسلط على المملكة، ولتقبل إلا بالزواج من ابن عمها سعد - حتى ولو كان مطاردًا - حفاظاً على عرش الأسرة، وهى فى سبيل ذلك تقبل أن تخون أباهما ليستعيد (سعد) عرش أبيه، وحين يتمكن من العرش يسلك نفس سلوك الملوك الذين سبقوه حاكماً مطلقاً تحوطه بطانة الحكم الظالمة السابقة نفسها.

وهذا (النص المسرحى = العرض) يعد تجربة معملية فى مجال الدراما الشعبية تقوم على فكرة كسر الإيهام المسرحى والاتفاق على فكرة التشخيص - يلجأ فيها





المؤلف ، مع المخرج - إلى استخدام الحلول الشعبية المعروفة لسعد اليتيم من وجهة نظر معاصرة، مستخدمين العناصر المسرحية بحيث أمكن نسيج نور (النشدين الشعبيين) بالدراما بقواعدها ليكونوا وحدة عرض متكاملة.. لكن يبت العلاقة ذهنية بين الاثنين، وهي علاقة تفسيرية وجمالية تحتاج إلى (أزمان) للمتفرجين فقط لا وجداناتهم، مما يصعب على المتفرج أن يتلقاهما، وقد جعل هذا المنهج الذهني في تجسيد النص - الفعل الدرامي يبدو ساكناً وكأنه لا تحدث أحداث تلمو وتتلور، ويدت المشاهد باردة ومنفصلة وخالية من التناغم وغائبة عن الحس الشعبي، والشخصيات غير واضحة للعالم وصعبة التفسير، لكن هذا العرض أثبت أن الإنشاد الشعبي قادر على الأداء المسرحي الجماعي وإضفاء الجمال والجلال عليه.. وعن شخصية (سعد اليتيم) يرى (د. حسن عطية) - الثابت والمتحول - مرجع سابق - أنه يمثل شخصية البطل الضد أو البطل المرفوض ليصدم المتفرج بشخصية أخرى غير تلك المتصلة إلى وجدانه الجمعي، ويكشف تفاصيل التشابه بين (أسطورة إيزيس وأوزيريس) والموال القصصى الشعبى (سعد اليتيم) وكيف تهرض العجوز (أم جابر) الشقيق الغادر بدران على قتل ابن فاضل الصغير حتى لا يكبر ويثار منه. فيقوم بإلقاء سعد الطفل حياً فى النيل بعد وضعه فى صندوق وكيف أن (شامة = إيزيس) تدور فى البلاد تذكر الناس بقضية اغتصاب العرش، وبأخته عن ابنها سعد ليسترد عرش أبيه، فهي تريد ابنها بطلاً منتقماً، بينما تريده (صبيحة) حبيبة وابنة عمه ملكاً لعرش الأجداد وفارساً لأحلامها، لكنه يقرر أن يصنع ذاته وفق مصالحه البرجوانية ووسائله الخاصة التي لا تعتمد على الشعب (وتأكيداً لصورة البطل الضد التي يقدمها النص المسرحي = العرض نرى سعد مسجوناً بقصر صبيحة) مربوطاً بالحبال كجرذ تحت أقدامها - ويتهمها كائى رعديد بإيقاعه فى غرامها وخيائنه وتسليمه لأبيها، وهي تعرض عليه تهريبه مقابل حبه واملاكه لها، إلا أنه يرفض، منكراً أمامها وأمام بدران ومجموعة السلطنة كونه (سعداً). فلا يملك بدران سوى إلقائه فى (الجب) هارباً من مواجهة الحقيقة التي تطارده فى أحلامه - والتي يبرز له (سعد) فيها معتلياً سلم السلطة ، متهماً إياه باغتيال أبيه فى مقلب (شبح هاملت) ، وتختلط الرؤيا بالواقع، وينتهي (سعد الشيخ) تهديده لبدران فى الحلم بمطالبتة بوقوف الناس معه - فتبرز (صبيحة) والمجموعة (للترويج) سعد جماهيرياً، بينما مجموعة المنشدين تغنى معلقة أمالها على الفارس المتوج. الذى ينتقل خلال (فترة الاستراحة) إلى الساحة العامة، نوناً مهبر درامى أو منطقي عارضاً على الناس مسالة ضرورة استعانته بقوى خارجية لاستعادة ملكه المستلب - هى قوى (المعز) وجيوشه - فالعامة، فى رأيه - كالسلاحف لا تطير وهو الصقر المنطلق من قيودهم، للاستعانة بقوى خارجية، كاشفاً بذلك عن رؤيته الدائرة حول أن البطولة لا تنبع من مقومات الفارس ذاته، وإنما من طبيعة السلطة المعبر عنها والرداء الذى ترتديه، ويذهب (سعد) إلى (للعز) قابلاً شروطه فى مهانة التبعية له، ويعود (سعد) بجيش للمعز - معلناً أن عهده عهد سلام واسترخاء، وأن على الناس الانصراف لحالها اليومي، وبهذا يرفض هذا النص تطبيق حلم الأيام فى رقية الأمير المخلص الفرد ويرى الناقد د. حسن عطية - المرجع السابق - أن هذا النص متأثر أيضاً بمسرحيات «هاملت»، «الفرافير»، «الملك هو الملك»، «الفتى مهران»، وأن أهم ما يتميز به هذا العرض هو موقفه النقدي الواعى من الموروث الشعبى، واقتحامه لجوانب السلب فيه، لكن الصياغة الفنية العالية لعبت

دوراً سلبياً في إعاقة تحقيق التواصل الجماهيري، وأتصور أن الصياغة الفنية العالية لم تكن هي العائق في تحقيق التواصل، بل كان المنهج الذهني البارد والتجريدي الذي تمت به معالجة الموضوع.

وعن أسطورة إيزيس وأوزيريس نفسها يقدم الشاعر (محمد مهران السيد) مسرحيته الشعرية (الحرية والسهم) ١٩٧١، ويعتمد فيها على تقيلة الشعر الحر في صياغتها، وفيها يخرج بالأحداث إلى غير مسارها التاريخي أو الأسطوري، فهو لم يسرد حكاية إيزيس وأوزيريس كما فعل توفيق الحكيم أو علي أحمد باكثير، ولم يتناول الموضوع منسوجاً في موال حسن وتعيمة كما فعل نجيب سرور لكنه جعل الجماهير تقف إلى جانب الخير في هذا النص، وهي رؤية تقديمية في نص يقوم على أسطورة قديمة، وهو الكاتب الذي لم يشجب دور الشعب، ولم يبرزه بشكل سلبي، وتناوله بتعاطف كبير وتلمس له الأعداء، وبدأ مؤمناً بدور الشعب الإيجابي، ومقتنعاً بأنه قادر على التغيير، وقد حاول أن يزاوج الفكر بالشعر كما يقول الناقد على شلش في تقديمه لمسرحية المؤلف الثانية محكاية من وادي الملح ١٩٧٥ - كتاب الإذاعة والتلفزيون القاهرة - (بحيث ينوب الفكر في تسجيع الصور والأخيلة. وهي مسألة على جانب كبير من الأهمية والضرورة في الدراما الشعرية)، وقد قام المؤلف في هذا النص بإعادة الصياغة للأسطورة بحيث تكون الأسطورة القديمة معادلاً رمزياً للواقع الحديث، وبحيث تكون ستاراً تسقط عليه هموم العصر وقضاياها، وفي مثل هذا المنهج لا يلزم أن يلتزم الشاعر بحرفية النص القديم ولكن يلتزم التزاماً بالجسم الاساسي للأسطورة، ولا غبار بالطبع على منهج كهذا فهو متطور كثيراً عن مثل الصياغة المجردة للأسطورة أو القصة الشعبية، وهو يكتسب تطوره من منبعين أساسيين أولهما: تسليح الشاعر برؤية محددة، وثانيهما هو قدرة الشاعر على سبر أغوار النص الأصلي واستخراج رموزه وإكسابها ما يراه من دلالات، وكلا المنبعين كامل ومتحقق في مهران.

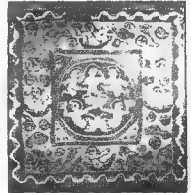
وفي عام ١٩٦٦ يقدم أحد كتاب جنوب مصر (محمد نصر يس) مسرحية «انتصار حورس» مستلهماً إياها من الأسطورة القديمة، وعنوانها هو عنوان النص القديم نفسه «انتصار حورس» الذي ترجمه ونشره (ه. و. فيرمان) عن اللغة الهيروغليفية - لسلسلة من المسرح العالمي، الكويت، ١٩٧٧ - رقم ٣٢ وهو (انتصار حورس على أعدائه) الذي تم العثور عليه على جدران معبد إدفو، هذا المعبد الذي أقدم لإله حورس، والذي يقص علينا حرب الانتقام التي شنها حورس على ست قاتل أبيه أوزيريس، ثم انتصاره والحكم له باعتلاء عرش أبيه، وقد التزم (محمد نصر يس) في مسرحيته بشكل الدراما الفرعونية، حيث تعلق المحاور على الغناء، ووظف الجوقة في مشاهد النص الخمسة (من ص ٥ حتى ص ٦٥) والرقص، ويجسد كل الحوادث الدرامية على خشبة المسرح أمام المتفرجين، حيث يبدأ للشهد الأول بتقديم واستعراض شخصيات المسرحية مع أغنية للجوقة تعبر عن صراع الخير والشر، تصاحبهما رقصات تعبيرية. وهو الجزء الذي تركه مؤلف النص الدرامي ليصوره المخرج مؤلف النص المسرحي. ويبدأ الحوار داخل قصر ست حيث يحتفل مع رجاله بمقتل أوزيريس على أيديهم - لكنهم مضطرون .. بينما تطلق (الجوقة) نائحة ترضى مقتل أوزيريس، وفي الوقت نفسه يؤكد (ست) أنه صاحب الحق في حكم مصر، وفجأة يرى وحده دون رجاله - شبح أوزير، فيتهم رجاله بأنهم لم يبرزوا أشلاء



أوزير ويفتونها.. فيؤكدون له أنهم قاموا بذلك، ويتردد صوت أوزير (أنا هنا وساطل)، ويزداد فزع (ست)، وترسل إيزيس المراثى وتواصل البكاء، وتحاول البحث عن أشلاء زوجها أوزير، وتشاركها الجوقة وأصحاب أوزير وأحبابه من أبناء الشعب، إلى أن تنجح في جمع أجزاء جسده - لتلتقي به - فتلد حورس. كى ينتقم لأبيه، ويستعد لقتال ست الذى يداوم (شبح أوزير) الظهور له، وتحاكم الجوقة (ست)، وتور للمعركة بين (ست وحورس) لينتصر حورس فى النهاية مع رجاله ويتم تربيته فرعونيًا على مصر - ونلمح فى هذا النص تأثر الكاتب بمشهدى الشبح فى مسرحيتي «هاملت» و«ماكبث» لويليام شكسبير. فمنذ المشهد الأول فى مسرحية انتصار حورس يظهر شبح أوزير لـ (ست) الذى يصرخ فى رجاله: (.. أكاد أراه وألمس يده) ، ويرد عليه صوت أوزير - كما حدث فى مسرحيتي شكسبير. ورغم هذا التأثير - فقد صيغ المؤلف نصه بصيغة شعبية تعتمد على المراثى الشعبية (العديد) ، كما قامت الجوقة بأبرز الأدوار وأكثرها حيوية فى التعليق على ما يحدث، والمشاركة فيه ليعتدل ميزان العدل، فالجوقة هى صوت الجموع، وصوت الحق الذى يحاول تحقيق العدالة الدرامية، ويتكفل بما يسمى (وحدة الأضداد) - لأن شخصيتي إيزيس وحورس - لم يكونا فى حجم شخصية (ست) البطل الضد، ولم يشغلا الحيز الكافى الذى يتساوى مع (ست) - لكن (الجوقة) قامت بتوريهما، وخلقت صراعاً صاعداً - لا يكف عن الحركة المتدرجة، ومرصصاً بما ينتظر حدوثه، وهى التى تشارك فى صنع الموقف المسرحي، وفى أزمته، ونبوته، وقراره: أى فى الحل النهائي للمسرحية. وقد اختلفت فى الحوار اللهجة العامية بالصحي فى محاولة جادة لتجذير الخطاب الذى يطرحه التراث الشعبى المصرى الذى يعيش فى الوجدان حتى الآن، وبهذا يربط الحاضر بالماضى ويضفى على نصه جواً عاماً وحالة مسرحية انية، وبرهن بهذا الحوار على مقدمته للمنطقية أى فكرة النص الأساسية وهى: أن الخير مازال يعيش بين الناس مهما انتصر الشر، وهذا الحوار كشف عن شخصياته ، ومضى بها فى الصراع. ونشير فى النهاية إلى أن توظيف الجوقة أساسى كشخصية رئيسية أدى إلى ميل النص إلى الشكل السردى الذى قد يقلل من قوة الفعل الدرامى.

وفى عام ١٩٩٦، يقدم الشاعر (محسن الخياط) نصاً بالفصحى وبالشعر الحر بعنوان «عرش أوزيريس» مستلهماً إياه من الأسطورة نفسها وصاغاً باعتباره (أوبرا) من ثلاثة فصول) تبدأ أحداثه فى أحراش الدلتا عند بحيرة البرلس، معتمداً - أيضاً - على (الجوقة) فى سرد الأحداث والتي تبدأ بالشكوى مستغنية بأوزير لينقدم من مظالم (ست) فتخرج إيزيس مع ولدها حورس تبكى وتندب فقدانها لأوزير المقتول، وتروى الجوقة كيف جمعت إيزيس أشلاء أوزير، إلى أن تصادم مع ست، وتهمه بأنه اغتصب للعرش.

ويشير (وزير ست) عليه أن يودع إيزيس السجن، وتردد شكوى (الفلاح) وبقية الشعب من مظالم ست، ويتطلعون إلى عودة أوزير، فتتصدى لهم الشرطة.. ويحدث بعض الشباب عن رحيل إيزيس من الأحراش ، وتواصل الجوقة سرد الحكايات حول شر (ست) الذى يتلون بكل الألوان. وتتابع سرد رحلة إيزيس مع ولدها بحثاً عن الأب أوزير، وتكرر شكواهم من مظالم ست وتكيله بالشعب، إلى أن تطلب إيزيس من (الفقراء) أن ينضوا لمقاومة الظلم، وتأتى إيزيس (فى رحلة البحث عن أوزير - وأهب الخضره والنماء للقاء (أحد سادة القصور) فى العصر الحديث، ويندهش (السيد)

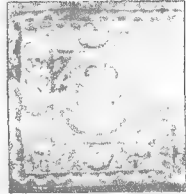


ويشعر أنه في حلم، ويواصل اللجوء مع صديقه، بينما تواصل إيزيس مع حورس رحلتها وخلفهما الجوقة، التي تلحن سادة هذا العصر. ويذهب حورس للعب مع الأطفال فيخطفه أعوان ست، وتولول إيزيس، ويحاول (شاب) أن يغريها بالانتقام قائلاً: (إن كان فيض النيل مما تشكين فأحرمهم من دموعك)، لكنها ترفض، وتلتحق بأحد المصانع وتعمل كي تأخذ أجراً لتلقيه قريباً للنهر، وتواصل بحثها عن الراحل لعله يعود، ويقوم عمال المصنع بإضراب فيغضب (رجل الأعمال)، ويقع العمال، ونكتشف أن (ست) إله الشر يتلون في كل أوان في صورة إنسان آخر. ويحقق ضباط الشرطة مع إيزيس والشباب وينتكون بهم، وتدور أحداث الفصل الثالث عند سفح تل على ضفة النيل قرب أسوان، ويواصل الكورس السرد حول حلم إيزيس بعودة أوزير، ويظهر (الراعي) الذي نكتشف أنه حورس الذي خطفه ست صبياً، وتعترف إيزيس على الراعي، وأدها – وتقر به وتقر عينا. وتأتي شخصيات الشباب – من عالمنا المعاصر – (خالد وحازم وصابر والفلاح رضوان) وتحضنهم إيزيس جميعاً، وتحدث الجوقة عن الأمل، ويريد حورس أماله بإقامة عرش العدل فوق الماء – أو عرشاً فوق الماء – أي سداً فوق النيل فيقول: فإذا ما سد العرش طريق الماء تجسد روح الغائب (فوق العرش)، ويتكاتف الجميع في بناء السد، ويقسموا أن يتصلا للنهر، ويعلو بناء السد وتبدو قمته على هيئة عرش، ويتحدث الجميع عن العمل والعرق، وينأجى حورس أباه أن يبحث حياً ليمسك ميزان العدل ويعزق أستاذ الظلمة، ويتبادل شباب العصر الحديث الحوار حول البحث عن أوزير في داخلنا، فيكتشفون أنهم لم ييكنوا أوزير لأنهم سوف يرويه يبارك كل بناء. ويصعد حورس إلى العرش – السد العالي – وهنا تظهر صورة (الثلاثي ست) – ست الفرعوني، وست السيد، وست رجل الأعمال في رجل واحد أمام العرش في الجانب الآخر وخلفهم جنود مسلحون، فيعثر الجميع حورس، ويدهان ست حورس في البداية، ثم يعلن أنه لن يجلس فوق العرش سوى ست، فيتصدى له الشباب وحورس، ويتحاربون.. ويامر ست جنوده بالهجوم على حورس فيرفضون، وتشارك إيزيس في المعركة، وترفع السلاح في مواجهة ست، فيرتعد إله الشر الذي تخلى عنه جنوده وينتهي النص بكلمات الشباب (خالد) الذي يعيش في العصر الحديث، (فلننشر حكاية أوزير في كل مكان، ففي كل زمان يولد ست، ويغير كل أوان جلده)، والنص كما نرى نص دعائي يبدو أنه قد تم إعداده في مناسبة الاحتفال ببناء السد العالي، ويقدمه الكاتب وكأنه أوبرا كما سبق أن ذكرنا. وأضاف الشعر الحر الذي صيغ به النص قدراً من الشاعرية في بناء أقرب إلى القصيدة الغنائية، فجميع شخصوه مجرد أصوات ترد صوت المؤلف ويخطبه الدعائي المباشر، والنص أبعد من أن يكون نصاً طقسياً مستلهماً من الأسطورة – إذ غلبت عليه النزعة السردية على لسان الجوقة مما أثر كثيراً على قوة الأثر الدرامي للنص، وجعله أقرب إلى (البانوراما) المسطحة التي توظف حكاية الأسطورة بهدف دعائي لمنااسبة.

والنص العاشر كتبه مؤلف شاب بعنوان «فضاء ابينوس» (الأحمد توفيق) وصدر عام ١٩٩٩ عن هيئة الكتاب – وينقسم النص إلى تسعة أجزاء أو مشاهد، وحوار تختلط فيه اللهجة العامية باللغة القصص في سياق شعري، وتقتر (د. فاطمة موسى) في تقديمها للنص (بأنه يعالج الواقع المعاصر من خلال قناع فرعوني، فيستخدم الأسماء والأسطورة الفرعونية ليقدم رؤية مسرحية معاصرة، وأمل في المستقبل.. إذ

يقوم على أسطورة إيزيس وأوزيريس ويألفهما حورس - الصقر - مثال القوة والتحقق - ويقدم المؤلف نصاً شاعرياً منظوماً في معظم أجزائه، ويعتمد على (الكورس) والمجموعات، ويجمع بين عناصر الفرجة والمكونات الأساسية للمسرح الجاد، وقد يعترض للمتخصصون في التاريخ والآثار بخلط الأزمنة والتواريخ - إلا أن المسرحية ليست مسرحية تاريخية - كما أوضحنا. وقد ترخص الكاتب في استخدام الخلفية الفرعونية لما تضيفه على العمل من روعة محببة في قلوب المصريين وخصوصية تميزهم، مؤكداً القارئ، والمشاهد بماض مقعم بالدروس.. وما أحوالنا لها اليوم.

والملاحظ أن هذا النص يكتظ بالشخصيات الأساسية والهامشية - فهناك (أبيدوس = أوزيريس، وسماه = إيزيس، أمون، ست، سنوحى، إله الأرض، حورس، الصدى، شخص ٢٠١، وشباب ٢٠١) ومقدم العرض، والخادم، وحتحور، وأصوات الأرباب، والآلهة، والسيدة الأم، والفتاة، واللبانة، والمغنى، والجنّة، والطفل والطفلة) وتدور الأحداث في مسرح عار حيث يبدأ (مقدم العرض) بكسر حائط الإيهام، منبهاً المتفرجين أن العرض سيبدأ. وتتردد أصوات الأرباب تنادى الإله أمون يرجونه الصفيح، ويستأنن الإله ست في النخول على أمون، طالباً منه أن يصلح ما بينه وبين شقيقه (أوزير = أبيدوس)، فيعمره أمون إلى أن تتدخل الإلهة (حتحور) وتطلب الصفيح لأهل أبيدوس.. فيتزبد أمون في العفو عنهم، وتتضم أصوات الأرباب ترجو العفو عن أهل أبيدوس، وكذا (سنوحى) الذي يتحدث باللهجة العامية ويعرض على أمون (قنبلة)، ويتقدم حورس يطلب العفو أيضاً عن نجم أبيدوس (أوزير)، فيعفو عنه أخيراً، رغم شكركى (إله الأرض) من سوء أخلاق وانحطاط أهل أبيدوس. ويأتى أوزير وإيزيس ويتم العفو عنهما بموافقة الآلهة. ويطلب (أمون) من إيزيس وأسررتها أن يهبطوا إلى أرض (أبيدوس الجديدة)، وأن يهبط (ست) معهم على ألا يقترب من إله الخير، ويتحدث صوت إله الأرض مع أوزير الذى تسمى باسم (أبيدوس) في صورته الأدمية، فيتحدث باللهجة العامية مع (الصدى) - بينما تغنى (الجوقة) لإيزيس، ويتواصل الحوار بين (أبيدوس والصدى). ويرى أمون أنه قد حان الوقت لمساعدة أوزير - الذى كاد ينهار - وينفذ الأمر (إله الأرض)، وتطلب الجوقة من إيزيس أن تساعد أوزير وتظهر (سماء) أى إيزيس للمعاصرة، وتتعرف على أبيدوس من (أوزير)، وتتدخل (صوت ست) بالشر بينهما ويلقى (المغنى) على هذا الزمن الأعوج، ويبقى أبيدوس مع مجموعة من الأشخاص يتشاجرون معه لأنه ينصمهم بأن يسلكوا طريق الخير. وينتقل (أبيدوس) إلى مكان يلقي فيه (سيدة عجوز) أمام (ثلاجة حاجة ساقطة)، ويتعرف عليه (السيدة)، فهى التى ربه، وتحده عن (سماء) صديقة طفولته التى ذبلت بعد أن رحل هو. ويظهر صوت ست شامخاً منه، ثم يظهر الصدى ليعزى أبيدوس ويصبره، ويفنى المغنى، نائحاً مشتاقاً إلى حضن أمه، ويرتضى أبيدوس فى حضن أمه الفلاحة ويشكو لها عذابه ومعاناته، ويعترف بأنه يبحث عن شريكة حياته سماء أو إيزيس. وينتقل إلى مشهد فى الحياة المعاصرة بين مجموعة من الأشخاص - حيث يهدد ذلك (المغنى) وتشاركهم فتاة الصوار، ويطلب أبيدوس من (بائعة الرمان) شراء كيلو من الرمان، فيأتيه سنوحى وينصحه بإصلاح حاله بالبحث عن (سماء) التى تاهت، وتظهر (سماء) أخيراً، وتطلب من سنوحى أن يأتى إلى أبيدوس الجديدة؛ لأنها تحتاج حكمته، وتشكو له أن (أبيدوس) تائه وجائر - فيظهر ست الذى أفسد ما بينهما وبُطط معتهما، ويخاطب أمون أوزير طالباً منه أن (ينيش) فى وادى أبيدوس عن



الجوهر، وأن يأخذ من ماء النيل بصيرته، ويكون هدفه إيزيس، فيبدي أبيدوس تخوفه، ويساعده صوت الكورس فيناجي إيزيس ويعود أبيدوس إلى صدهاء متأملاً جراحه، إلى أن يلتقي بجثة أخيه، ويبدو ياس أبيدوس من الخلاص - فيطلب منه (الصدى) أن يبحث عن حبيبته - التي تظهر له فيقترّب منها، ويرتفع صوت المغنى - ويغم الجفاف أبيدوس، ويشكو أهالي أبيدوس، فيطلب أمون من إله الأرض أن يفعل شيئاً لأبيدوس. وعندما تلتقي سماء بأبيدوس تعاتبه لأنه تخطى عنها بسهولة، فيعترّ لها بأنه كان قليل الحيلة، فتطلب منه أن يبحث عنها من جديد. يعلق صوت (المغنى) ليسرد كيف أن أبيدوس واصل البحث عن (سماء) لسنين طويلة، بينما يتحدث أبيدوس مع صدهاء عن مرور الأيام ويعترف بأن وهمه القديم في حب إيزيس هو حقيقته وهي الشعاع الوحيد بينه والحياة. وتناشد (الجوقة) إيزيس أن تظهر - لكن الطفلة (سماء) هي التي تظهر ويظهر معها (الطفل) الذي يبحث عن صاحبه (سماء) - فلتقاه (للراة العجوز) - التي تتذكر أنها هي نفسها كانت (سماء) في الصبا ورفيقها أبيدوس. وتعود الجوقة لتنادي إيزيس. وفي الجزء أو المشهد التاسع والأخير طالب إله الأرض من الإله أمون المزيد من العطايا - فيلومه أمون غاضباً فينصرف إله الأرض أسيفاً ويأمر أمون بعشول حورس بين يديه - فيأمره بأن يعود إلى أبيدوس الجديدة، وفي ساحة أبيدوس الجديدة.. يظهر (ست) مرة أخرى مقهقهاً كنزير الشوم، فيرد عليه (صوت سنوحي) مبشراً بالمطر والزرع، وتدعو الجوقة إيزيس وأوزيريس فتستيقظ سماء وتندب الجوقة أنشودتها لأمون - فتغتنب (سماء) من قلب إيزيس ومن ظهر أوزيريس = أبيدوس. ويعود مقدم العرض لينبه الجمهور قائلاً بأن (سماء) أهدت (أبيدوس) الحياة، وأنه عندما استيقظ من حلمه ، لم يجد منه إلا جرح جميل، ويتساءل: ماذا بعد؟ ويختفي.



والنص كما نرى خطاباً مشوش، تتشابه فيه العلاقات دون دلالات واضحة، وكان من الممكن تكثيفه وتحديد خطوطه الدرامية بشكل أدق كي يكتسب متانة البناء، لكن يبدو أن المؤلف للشباب أراد أن يتصدى لأكثر من موضوع، وأن يطرح أكثر من قضية وإن كانت متنازلة غائمة ومبهمة فضاعت إلى حد ما ملامح الشخصيات، وعوق نمو الحدث، وإن بقي من النص ضوء خافت يشير إلى أنه يبشر بمجتمع جديد وعهد جديد يظله النقاء والطهارة والبراعة والشرف، والخير الذي ينتصر على الشر في النهاية.

ونشير في النهاية إلى نصوص مسرحية اقترحت كثيراً أو قليلاً من أسطورة إيزيس وأوزيريس، أو ربما كانت استدعاء أو تجليات لنسق هذه الأسطورة، وأولها مسرحية «محاكمة إيزيس» تأليف: د. لويس عوض الذي يراها (مسرواية كوميدية رمزية من فصل واحد) - كتبها حوالي عام ١٩٤٦، ونشرت في سبتمبر ١٩٩٢ بمجلة القاهرة، وكان د. لويس عوض قد قدم كتيباً في (٦٠) صفحة بعنوان «المسرح المصري» عام ١٩٥٥ - معتمداً فيه على رواية بلوتارك، ودراسات أخرى حول المسرح المصري الديني الطقوسي، وتتجسد هذه المسرحية في قالب أسطوري، ومن خلال الإسقاط السياسي لنهاية الفرعون (الملك فاروق آخر ملوك مصر) - لكن الناقد (مجاهد عبدالنعم مجاهد) «مجلة القاهرة»، نوفمبر (١٩٩٢)، يراها تراجمياً وليس كوميدياً، وليس فيها حدث أو حركة، أو تنام، أو صراع وتعرف وانقلاب في موقفه كما يرى أن الأساطير لا تصلح للعمل الدرامي، وأن الدراما الفرعونية الأسطورية

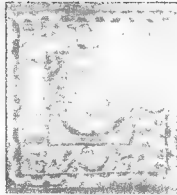
وهم: لأن النراما لا تنشأ إلا من الدراما، وأن الذى نشأ فى حضن الدين الفرعونى هو العرض للمسرحى، وأن خلق الأزمنة وطرح إسقاطات من عصور مختلفة يعطى انطباعاً بأننا لسنا إزاء عمل يطرح قضية جادة، كما أن لغة المسرحية نثرية تخلو من الجماليات، وأن هناك خلطاً بين السرد والحوار الجانبي ثم الحوار الأصلي للمحاكمة، وهى المحاكمة التجريدية التى تثبت أنها - رغم حملها - مازالت عنراً! ومن الطريف أن المحاكمة لجأت إلى (الطبيب الشرعى) لإثبات عنرية إيزيس، واعتنى النص بإبراز حقد ست على أخيه واتهام إيزيس بالزنا، ودفاع الإله (بتاح) عنها. وعلى العكس من ذلك يرى الناقد (عبدالرحمن أبو عوف) أن المسرحية نبوءة بعيدة البصيرة من المؤلف، والتى يجسد فيها بالصورة والرمز، واستقصاء واستخدام الأسطورة، وأسقط فيها إلى حد ما التفسير المسيحي على رموز الأسطورة فى أخذه بالثالوث المقدس (إيزيس وأوزيريس وحورس)، وتجسد تجلى إيزيس فى مريم العذراء، والمخلص فى (حورس) الذى يتكلم فى المهد. وفى مسرحية «إيزيس حبيبتى» لميخائيل رومان - التى يبدو أنه كتبها بعد مايو ١٩٧١ - لا توجد أى علاقة بين هذه المسرحية وبين الأسطورة القديمة سوى اسم إيزيس، وفيها يدخل الكاتب إلى قلب جهاز المخابرات وما يديره من جرائم الإيقاع بالأبرياء، واستخدامه للابتزاز.. متجسداً فى شخصية (على) الذى يحلم بأن يصبح فيه القهر داخل الناس لا خارجهم.

كذلك نجد فى اللوحة الثالثة من الجزء الثانى من المسرحية «مرعى الغزلان» ١٩٨٨ (سلسلة المسرح العربى) هيئة الكتاب - من تأليف الشاعر «محمود نسيم» - استلهاهما لنص المسرحية الطقوسية «حور وقد لدغه العقرب» وإيزيس، وعقاربها السبعة. أو «بعث حورس» - وترى الناقدة د. نهاد صليحة فى تقييمها للنص: (أن هذه اللوحة تبدو للوهلة الأولى وكأنها تقدم لنا القيمة الإيجابية للأسطورة باعتبارها المستودع الأساسى للقيم الراسخة فى الوجدان الشعبى، لا باعتبارها وهماً ينسجه الحكام لخداع البسطاء - أى فى مقابل القيمة الفاسدة للأسطورة التى يمثلها الكاهن المصرى (يهوذا) معاً، مع أن أسطورة حورس تتجسد أمامنا تمثيلاً فى ظل القهر الدينى والسياسى الذى شاهدها فى اللوحة السابقة - فهى تمثل فى معبد فرعونى، أمام الفرعون والكهنة والأمراء - كطقس جماعى تمارسه الطبقة الحاكمة (أو تسمح للشعب بممارسته) لتكريس سطوتها الدنيوية، وإضفاء صفة الألوهية على الفرعون. كذلك تنتهى هذه اللوحة الطقسية نهاية ساخرة تهدم تماماً أية قيمة إيجابية تفرضها، كما أنها تحلّل - فى رأى - أكثر من اللازم، بحيث تشكل صدمة فى البقاء الفنى وخللاً فى توازنه إلى جانب مما تثيره من خلط يتعلق بالنسق الفكرى للنص. وربما كان محمود نسيم يقصد بهذه اللوحة أن يفرق بين الأسطورة الشعبية التى تتبع من الناس والأسطورة الرسمية التى تفرض من (فوق) - ولكن محاولة التفريق جاءت متأخرة جداً فى النص بحيث بدت مقحمة عليه تماماً، ولم تسعفه الصياغة الدرامية لها على إقناعها بها، وأن نهاية هذه اللوحة لا تكاد تختلف عن نهاية اللوحة الثانية فى الجزء الثانى، فهى تعلن عن نجاح مخطط صلح الفرعون مع نسل العبرانيين وتكريس الأسطورة لخدمة السلطة السياسية ضد مصلحة الشعب، وترى الناقدة أن إضافة هذه اللوحة الطويلة للنص قد أصابها بالخلل الشديد فى الاتزان الفنى والفكرى لأنها تتطلب تشكيلات موسيقية غنائية راقصة من شأنها أن تضاعف من طول اللوحة، وتغرق التفرج فى إبهار قد ينسى معه ما جاء قبلها، وتبدو كأنها مسرحية مستقلة

بذاتها من فصيلة الأوبريت. والنص في تصویری - تجربة جادة للمؤلف، بغض النظر عن أنه لم يستلهم سوى هذه اللوحة من الأسطورة القديمة - بهدف الإسقاط السياسي المباشر،

كذلك تم توظيف أسطورة إيزيس وأوزيريس في مسرحية (إسماعيل الحاملي) «حدث في أكتوبر» ١٩٧٣، عندما انتهى الأمر بممثلي العرض أن يمثلوا الأسطورة كإفضل شيء يقدمونه بمناسبة الانتصار في حرب أكتوبر - بدلاً من إداء المسرحيات الوطنية التقليدية كنوع من للمشاركة في ميدان القتال.

ووظف (حسن سعد) الأسطورة نفسها في مسرحية للأطفال بعنوان «هورس - الفرعون الصغير» ١٩٩٧، من خلال رحلة (عامر أفندي) مدرس التربية الرياضية وعاشق التاريخ مع تلاميذه الصغار لزيارة آثار الفراعنة في مدينة طيبة. وفي المعبد يتحرك تمثال هورس فينوحده به الأطفال ويعيدون تمسيد أسطورة إيزيس وأوزيريس من جديد - حيث يبرز (ست) الطامع في العرش والقاهر لصوت الشعب، و (نفبتيس) زوجته المحركة لكل نوازع زوجها الشريرة، والمساندة له في الاستيلاء على الحكم ليستخدم الصراع، وكانتها (ليدى ماكيت) في مسرحية شكسبير الشهيرة، ويقابل جانب الشر جانب الخير الذي يمثلها الصغير (هورس) ابن إيزيس وأوزيريس.





الأفكار الشعبية بوصفها وحدات رؤى العالم (*)

تأليف: آلان دندس

ترجمة: محمد بهنسي

مدرس بكلية الآمن - قسم اللغة الإنجليزية.

Journal of American Folklore. V. (*)
84-No. 331-1971.

أصبح علماء الفولكلور يعترفهم الانزعاج مما يعتبرونه استخداماً غير متخصص لمصطلح الأسطورة وتطبيقه على مجموعة متنوعة من المواد، وبالتالي فإنهم قد اعتادوا على الارتباك حينما يقرأون المناقشات التي يطرحها دارسو العلوم الأخرى حول "أسطورة" الرأسمالية أو "أسطورة" العنصر؛ وذلك لأنهم يستخدمون مصطلح الأسطورة عادة وببساطة باعتباره مرادفاً للخطأ أو المغالطة. وهذا بالقطع ليس هو ما يعنيه علماء الفولكلور بمصطلح الأسطورة حينما يقومون بتوضيحه وشرحه لطلابهم حينما يتعاملون عن معناه. بالنسبة إلى علماء الفولكلور، فإن الأسطورة تعني قصة سردية في المقام الأول، وبعد ذلك كافيًا لاستبعاد معظم ما يشير إليه دارسو العلوم الاجتماعية تحت فئة الأسطورة. وبشكل عام، فإن استخدام دارسي العلوم الاجتماعية لمصطلح الأسطورة ليس له علاقة بالأشكال السردية التقليدية ولكنه يرتبط، بخلاف ذلك، بالمعتقد أو النسق الاعتقادي. زد على ذلك أن استخدام مصطلح الأسطورة يحمل دائماً دلالات سلبية واضحة، كما في كتاب أملي مونتاجو الذي يشير إلى العنصر أو العنصرية باعتبارهما أكثر الأساطير خطورة لدى الإنسان^(١).

(١) أملي مونتاجو: الخطر أسطورة لدى الإنسان: مفالطة العنصر، نيويورك، ١٩٤٥.

إذا كان علماء الفولكلور يريدون حماية تعريفهم الضيق للأسطورة بمعنى القصة السردية الشفاهية المقدمة التي تفسر كيفية اتخاذ الأرض والإنسان شكلهما الحالي، فإن عليهم أن يطرحوا بدلاً اصطلاحياً بناءً للإشارة إلى تلك الظواهر الثقافية التي يصرون على تسميتها بالأساطير.

فمجرد إصرار علماء الفولكلور على أن ظواهر مثل الأساطير السياسية لا تعد أساطير حقيقية لن يحل المشكلة. فإذا كانت هذه المواد ليست بأساطير، فماذا تكون إذن؟ وأياً ما كانت طبيعتها هل يجوز لهم دراستها أم لا.

أعتقد أن هناك مفاهيم تقليدية تنتمي لعالم الفولكلور المتخصص غير أنها لم يتم الاعتراف بها بشكل كامل باعتبارها جزءاً من الفولكلور؛ بسبب ميله المتأصل إلى التقيد بالأنواع التقليدية. مما لا شك فيه أن نظرية النوع قد ساهمت في تشكيل حقل الفولكلوريات؛ فما أن يتم جمع متن ما من المتن الفولكلوري، فإن علماء الفولكلور يسارعون لتصنيف النوع، لأن الحاجة الملحة لتحقيق إنجاز بحثي تدفع بهم دفْعاً إلى التفكير بلغة التفكير النوعي. فالتساؤلات حول التسمية والتصنيف تعد تساؤلات شائعة في الأرشيفات الفولكلورية حول العالم، ودخل الأنواع التقليدية، تعد الأسطورة والحكايات الشعبية والألعاب على سبيل المثال تصنيفات دقيقة وموثقة لأنظمة تصنيفية فرعية مبتكرة بفرض تسهيل عملية الاسترجاع المعلوماتي. وعلى الرغم من الضرورة العملية للتصنيف وتدقيق الفئات النوعية، فإن عادة علماء الفولكلور في التفكير في ميدان الفولكلور بلغة الأنواع التقليدية يحد من فعالية نشاطهم. وهذه العادة تقود الباحث الفولكلوري إلى التأكيد على أنواع معينة من المواد الفولكلورية وتجاهل الأنواع الأخرى تجاهلاً كلياً.

إن التقسيمات النوعية عادة ما تحد من البحث بشكل مفتعل، فعلى سبيل المثال، قد يكتب الباحث عن تيمات مثولوجية أو قد يكتب عن أسطورة واحدة دون أن يهتم بمرور تيمات مماثلة في الأنواع الأخرى. وحتى الحلقات الدراسية في الفولكلور وفي معاهد بحثية كاملة يتم تنظيمها تنظيمياً نوعياً ومع ذلك فإن التقديرات الجزئية لأنواع مفترض فيها أنها أنواع مستقرة تكشف عن وجود قدر قليل من الاتفاق بين علماء الفولكلور حول ماهية الحقيقة للنوع قيد الدراسة^(٧). فهل تعد الأنواع غير ثقافية أم لا؟ هل ما يدرسه الباحثون الأمريكيون تحت مسمى المثل "Proverb" هو نفسه ما يطلق عليه الباحثون الألمان "Prichtwort" وما يسميه باحثو الفولكلور اليابانيون "كيكو واذا"؟ نحن نرى تمام الوعى الفارق داخل الثقافة الواحدة بين الفئات الفولكلورية أو الفئات الأهلية من ناحية والفئات التحليلية من ناحية أخرى. فما قد يصنّفه الناس في الولايات المتحدة تحت مصطلح المقولات القديمة قد يصنّفه باحث الفولكلور الأمريكي تحت فئة الخرافة أو المثل... إلخ، ولكن ما المعايير المؤسسة لهذه الفئات التحليلية المختلفة؟ وإلى أي مدى تنطبق هذه المعايير على المواد الفولكلورية المنتمية للثقافات الأخرى؟

دعوني أوضح تلك الصعوبة عن طريق ضرب مثال عيني؛ معظم علماء الفولكلور قد يتفق على أن مقولة "السماء لا تبرق مرتين في المكان نفسه" بند فولكلوري أصيل. ولكن إلى أي نوع تنتمي هذه المقولة؟ أعتقد أنه بالاعتماد على السياق المحدد وعلى استخدام ذلك البند في موقف خاص، فإن ذلك البند إما أن يكون خرافة أو مثلاً، وذلك من زاوية الفوارق النوعية التقليدية. فإذا تعاملنا مع

(٧) من أجل مناقشة متميزة لنظرية النوع انظر: دان بن عاموس "الفئات التحليلية والأنواع العراقية"، جنر، ١٩٦٩، ٣٧٥-٣٠١. ومن أجل أمثلة على التعمد النوعي والاصطلاح النوعي، انظر لوريس بريكار، الألب الشعبي (المان): القاموس الدولي للإثنولوجيا الإقليمية الأوروبية والفولكلور، كينهاجن، ١٩٦٥.

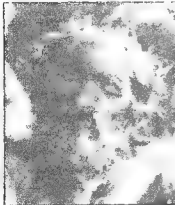
تلك المقولة تماماً حرفياً على أنها حقيقة طبيعية - أي إن الفرد الذى يتعرض لماصمة رعدية يقف فى مكان أبرقت فيه السماء من قبل لكى يتحاشى، عن وعى، صرعة البرق - فإن ذلك المثال يصنف على أنه معتقد شعبى أو خرافة، وإذا ما تعاملنا معه، من ناحية أخرى، تماماً مجازياً - على أنه يعنى أن التواريخ لا يكرر نفسه، وأن من عانى من مصيبة ما ليس من المحتمل أن يتعرض لمصيبة مماثلة - يمكن تصنيف ذلك البند باعتباره مثلاً. وذلك المثال يوضح المغالطة الكامنة وراء جمع البنود النصية الفولكلورية بدون الالتفات إلى السياق ونشر قوائم طويلة للبيانات الخام بدون أن تصحبها شروحات كاملة. وهناك مشاكل كثيرة ومحيرة للألغاز تتعلق بالتصنيف النوعى؛ فإلى أى نوع تنتمى مقولة "كل النذر تخفق فى الطقس الجاف"؟ أجد غواية شديدة فى تصنيف تلك المقولة باعتباره مثلاً ميتافولكلورياً يلقى على الافتقاد إلى المصادقية فى الخرافات التى تدور حول النذر المتعلقة بالتكهن بسقوط المطر، وكذلك كيف يصنف علماء الفولكلور الفكرة التى مؤداها أن هزيم الرعد مرده إلى أن عريات البطاطس تندحرج عبر السماء أو أن مرد ذلك هو أن السحب تناطح بعضها بعضاً أو أن الملائكة تلقى بالأحجار إلى أسفل. إن المتغير الذى يرجع الرعد إلى الجنومات gnomes التى ترتطم ببعضها البعض فى السماء قد يكون مرده إلى قصة واشنطن إيرفينج "ريب فان وينكل" (٣٦). قد فسر هذه البنود بأنها تهديد من روح الأطفال عند سماعهم لهزيم الرعد. ولكن ذلك لا يبين إلى أية فئة تنتمى. وهناك مقولات وظواهر أخرى يمكن إيرادها بخصوص الطقس.

(٣٦) فى القصة التى ينفذ البطل فيها المملاق الأكل للبشر عن طريق الاندماج بين الرعد هو الصرير الذى يحدثه تدحرج عربة أخيه، لقد صنفها أرنى تومسون كملص حكائى يحمل رقم ١١٤٧.

فمقولة "المراة المعجوز تنف ريش إوزاتها" تعنى أن السماء يتساقط منها كرات الجليد حيث يشير الريش المنقوف للإوزات إلى ندف الجليد، أما المطر فتشير إليه مقولة "الملائكة تبتكى". إن هذه المقولات ليست أمثالاً، وكذلك هى ليست مقولات تقليدية تعتمد على التوالى السببى. إن سى. كوزى فى دراسته الممتازة "للشيطان الذى يضرب زوجته" يستخدم مصطلح "Circumlocution" أو تعبيراً ملتوياً لتوصيف هذه المقولات، ويطبقة الحال يمكننى القول بأن التصنيف النوعى لها غير دى أهمية. ويكفى أن نجعل البنود ونحللها بدون أن يعترينا القلق بخصوص كيفية تصنيفها.

ومع ذلك تظل قضية أرشفة هذه البنود فولكلورياً مشكلة قائمة.

يمكن لنا أن نتخيل أنه بمرور الوقت فإن علماء الفولكلور يمكن أن يتفقوا حول الطبيعة النوعية للتوصيفات الطقسية الزائفة، ولكن ماذا عن المفهوم الشائع فى الثقافة الأمريكية الذى ينص على أن كل شيء وكل واحد منا له ثمن؟ هناك الكثير من التعبيرات التقليدية الخاصة بالنقود مثل "المال ليس كل شيء، ولكنه يعين المرء فى الحياة" أو "النقود تتكلم" أو "ماذا يعنى ذلك بالدولارات والسنتات؟". وفى واقع الأمر يربط الأمريكان فى البنود ذات السعر الرخيص، للمبايضات أمر مرغوب فيه ولكن مقولة "شيء مقابل لا شيء" تعنى أن المفاضلة لن تكون شيئاً جيداً والقاعدة القياسية هى أنك تحصل على ما تدفع من أجله. وفكرة أن أى شيء يقاس بالمال



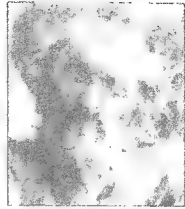
تبدو فكرة تقليدية تماماً في الثقافة الأمريكية، ولكن لا يتم الإقرار بها في صيغة عبارية. ومن ثم، ليس من الملائم أن نسميها مثلاً.

علاوة على ذلك، فإننا بوصفنا علماء فولكلور لن نرتاح ونحن نصنفها باعتبارها خرافة؛ لأنها ليست تقريراً تقليدياً يعتمد على السبب والنتيجة، وذلك على الرغم من أننا قد نحاول تصنيفها باعتبارها معتقداً شعبياً. وعلى أية حال، فإنني أعتقد أن الفكرة التي مؤداها أنه من الممكن "شراء" أى شيء وأى شخص - سواء أكان ذلك صحيحاً في نهاية الأمر لا - تعد جزءاً أصيلاً من رؤية العالم الأمريكية، وهي جزء مهم من رؤية العالم الأمريكية طالما أن الأمريكيان يتعاملون بها مع الشعوب المنتمية لثقافات أخرى لا تشاركهم في مثل هذه الرؤية المادية الراسمالية. وأعتقد أنه بما أن هذه الرؤى والأفكار رؤى تقليدية، فإنها تشكل جزءاً مما ينبغي على علماء الفولكلور دراسته. إذا تآزلنا عن مصطلح رؤية العالم نظراً لميولنا الاسمية اقترح أن أسمى هذه الرؤى "الأفكار الشعبية".

وأعني بـ "الأفكار الشعبية" المفاهيم التقليدية التي تمتلكها مجموعة من الناس حول طبيعة الإنسان والعالم وحياة الإنسان في ذلك العالم. ولا تشكل الأفكار الشعبية نوعاً فولكلورياً قائماً بذاته، ولكن تتنازعها مجموعة متعاطمة من الأنواع المختلفة؛ فالأمثال تميز بالتأكيد عن فكرة أو أكثر من الأفكار الشعبية، ولكن هذه الأفكار نفسها قد تظهر في الحكايات الشعبية والأغاني الشعبية وفي كل الأنواع الفولكلورية، ولكن، بما أن الأفكار الشعبية ما هي إلا القضايا الضمنية التي تكمن خلف أفكار مجموعة ما من البشر وأفعالهم؛ هليس من المحتمل أن تظهر في شكل متسق وفي صيغة عبارية ثابتة.

قد تتواجد مصطلحات أخرى أكثر ملامة من مصطلح "الأفكار الشعبية" مثل "القضايا الأسامية" أو "البيديهييات الثقافية" أو "المسلّمات الوجودية"^(٤). إن المصطلح المحدد ليس هو ما يهم هنا، ولكن ما يهم هو مهمة التعرف على الفرضيات المختلفة الكامنة التي تعد لبنات بناء رؤية العالم؛ فالرؤية الواحدة للعالم تعتمد على وفرة من الأفكار الشعبية، وإذا ما اهتم المرء بدراسة رؤية العالم فإنه يحتاج في المقام الأول إلى أن يصف بعض الأفكار الشعبية التي تسهم في تشكيل رؤية العالم. وأحياناً تجد الأفكار الشعبية التعبير عنها بشكل طبيعي في عدة أنواع وليس نوعاً واحداً، فمن الضروري أن يحاول عالم الفولكلور استخراج مثل هذه الأفكار من الفولكلور ككل، ولكي يقوم بذلك يجب عليه - وبالضرورة - أن يفر من مآزق الأنواع والفئات الذي يفرضه على نفسه بنفسه. وما أن يحدد الباحث جملة من الأفكار الشعبية الماثلة في ثقافة من الثقافات يتعين عليه أن يبدأ في إدراك ما هية النموذج - إذا كان ثمة نموذج ما - الخاص بهذه الأفكار، وكيفية ارتباط كل فكرة من هذه الأفكار برؤية العالم الكلية الخاصة بتلك الثقافة.

سيكون من الخطأ في هذه المرحلة التكهن بالعدد الممكن من الأفكار الشعبية في الثقافة الأمريكية، ولكن قد يكون من المفيد أن نناقش مجموعة من الأفكار الشعبية المبدئية بوصفها وسيلة لتوضيح مثل تلك الأفكار وكيفية ظهورها في



(٤) ماتي كزى: Regen bei sonnenshien: zur wettschichte eier Redensart 171 PFC، هلسنكي، ١٩٥٧. ومن أجل مناقشة للقصص القائمة على المزاج، انظر سي. ب. فون سينوف، أبحاث مختارة حول الفولكلور، كرينهاجن، ١٩٤٥، ص ٨٠، ١٧٢، ١٧٣.

الفولكلور. إن العبارة التقليدية "ثمة المزيد مما أتى من هناك" قد تشير إلى دعوة للأكل بنهم لأن هناك مخزوناً وافراً في المطبخ، وقد تفيد بأن هناك مزيداً من المقاب إذا لم يلتزم المرء بالمسافة بينه وبين المتحدث. إذا أردنا تصنيف هذه الفكرة الشعبية المبنيّة فإننا قد نطلق عليها "مبدأ الخير غير المحدود". وإحدى سمات هذا التصنيف هو التقابل بينه ومبدأ الخير المحدود الذي اقترحه عالم الأنثروبولوجيا جورج فوستر باعتباره مفهوماً متميّزاً في الثقافات المكسيكية الزراعية والثقافات الأخرى^(٥). ويثير ذلك قضية مهمة وهي كيفية تأثير الأفكار الشعبية باعتبارها وحدات لرؤية العالم لدى الملاحظ على الأفكار الشعبية التي قد يكتشفها الباحث الفولكلوري في الثقافات الأخرى التي يدرسها. إن مبدأ "الخير المحدود" يعد مفهوماً مثيراً للدهشة لدى أعضاء الثقافات التي تشترك فيما بينها في مفهوم الخير غير المحدود.

يبدو أن هناك تمييزات عديدة عن فكرة الخير غير المحدود في المجتمع الأمريكي، إحدى هذه التمييزات هي "السماء هي الحد"، وهناك تعبير أمريكي آخر مثل "إطلاق النار على السماء في لعبة الكوتشينة" وكذلك تعبيرات أخرى. إن فكرة أن أي شخص يمكن أن يكون رئيساً للدولة (على الرغم من أن الرئاسة لم تتم توليتها حتى الآن لأية امرأة أو زنجي) توحي بأن الفرص غير محدودة، والسياسيون الذين يعدوننا بمهارة في كل جراج ودجاجة في كل قدر لن يكونوا مقنعين في ثقافة يوجد بها عدد محدود من السيارات والدجاجات.

تزوّدنا الحكايات الخرافية التي تدور حول الكنوز الأمريكية المطمورة بما يعد توضيحاً آخر لمبدأ الخير غير المحدود. ففي ذلك السياق، قد يكون هناك دلالة في أن معظم هذه الحكايات تنتهي ولم يكتشف الكنز بعد؛ مما يعني أن الأمريكيان يعتقدون بأن أمريكا مازالت أرض الفرص وأن الثروة الطائلة التي لأحد لها مازالت تنتظر من يقب عليها وتتوفر فيه الطاقة والمبادرة اللازمَتان لذلك. وكون هذه الحكايات ذات نهايات مفتوحة قد يوضح أنها دعوات للأمريكان بالبحث عن النهايات بأنفسهم. وقد يكون لذلك علاقة بالأفكار الشعبية الأمريكية مثل "العمل الجاد يموّد بالنفع"، "حينما توجد إرادة ثمة سبيل" وأن ذلك يعني الجزء المادي مثل العثور على الكنز أو اكتساب الثروة.

إن حكايات الكنز الأمريكية المطمورة يمكن مقارنتها بحكايات الكنز المكسيكية حيث تطوّر الحكايات الأخيرة على فكرة العثور على كنز. وفي الواقع، وكما لاحظ فوستر، فإن العثور على الكنز المفقود يوفّر لشرح الظهور المفاجيء للثروة في المجتمع الزراعي المكسيكي حيث يسود مبدأ الخير المحدود^(٦).

وبطبيعة الحال، فإنه باعتناق مثل هذه الرؤية يستطيع المرء أن يحصل على الثروة على حساب شخص آخر؛ فالكشف عن الكنز المطمور قد يمثل شكلاً من أشكال المعونة الخارقة لأفراد محظوظين. وفي المقابل - في رؤية العالم الأمريكية - فإن الحظ السعيد لأحد الأفراد لا يعنى بالضرورة الحظ العاثر لشخص آخر. فعبارة مفهوم الخير غير المحدود تعنى إمكانية أن يعم الحظ السعيد الجميع دون تفرق.

(٥) لا يوجد اتفاق في الأدبيات الأنثروبولوجية حول تسمية ما أطلق عليه الأفكار الشعبية فكلاركوكيون، على سبيل المثال، كان شديد الاهتمام بالافتراضات غير العبر عنها والتي يسلم الشعب بها. وفي مناقشته لسته من هذه الأنماط بين قبائل النافوها، أشار إلى "بعض القضايا في حياة أهل النافوها وفكرهم" انظر كلايدكلاركوكيون و بورشيا لينتون النافوها (الطبعة المنقحة)، جابن ستي، نيو يورك ١٩٦٢، ٢٠٣-٢١٤، وكذلك يتحدث إي. آدمسون، هويل عن التسلمات الثقافية في كتابه الدراسي عن الأنثروبولوجيا ودراسة الإنسان، الطبعة الثالثة، نيويورك، ١٩٦٦، ٢٢، كما قام برصد ستة مسلمات كاملة خلف ثقافة الشين في أهل الشين: هويل السهول العظيم، نيويورك، ١٩٦٠، ٩٨-٩٩. ويعتقد هويل أن هذه المسلمات تزودنا بإطار لرؤية العالم الخاصة بشعب ما.

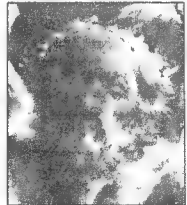
(٦) جونج. م. فوستر، "المجتمع الزراعي وصورة الخير المحدود" أمريكيان أنثروبولوجيست "الأنثروبولوجيا الأمريكية" ١٩٦٥، ٢٩٢، ٣١٥. انظر: كلك فوستر، الفلاحون المكسيكيون في عالم متغير "ريسلون"، ١٩٦٧، ١٣٢، ١٥٣. رؤية السحالم في ترينتينز، إن. إن. إمامة فحص مفهوم سما أنثروبولوجيا، في رومباخه أ. رومروجرى وبلتتار (الكسيك)، نواف. (١٩٦٦)، ٢٨٥، ٢٩٣.

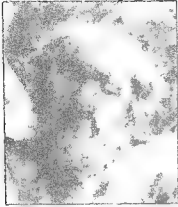
ويمكن أن ندفع بالتقابل بين مبدأ الخير غير المحدود والخير المحدود إلى ما وراء حكايات الكنوز المضمورة ؛ فمثلاً مقارنة الجامعات المكسيكية أو الأوروبية بالجامعات الأمريكية من حيث نظام التقييمات يكشف عن التقابل نفسه. ففي النظام الأوروبي التراتبي هناك أستاذ واحد للمادة في كل جامعة أو على الأقل عدد من الأساتذة. ومن ثم، فإن الخير يكون محدوداً ولا يستطيع المرء الحصول على كرسي إلا إذا أصبح شاعراً وذلك بموت شاعره. ولذلك فإن الأكاديميين الشباب عليهم الانتظار لتصديق الفرصة المتاحة . وعندما تسنح الفرصة، فإنهم يناطون من أجلها. أما في النظام الأمريكي، فهناك أساتذة كثيرون للمادة نفسها في الجامعة الواحدة. ومن الناحية النظرية، فإن مجال الترقية مفتوح أمام الجميع ولا يتعين على الأستاذ الأكاديمي انتظار حلول كارثة لشخص آخر حتى يحصل على الترقية.

بافتراض أن هناك فكرة شعبية في الثقافة الأمريكية تتعلق بمفهوم الخير غير المحدود يمكن أن نرى أن ذلك يتجلى في مواد متنوعة مثل الأمثال والحكايات الخرافية. ولكن هل يتعدى التعبير عن الأفكار الفولكلورية في الأنواع الفولكلورية التقليدية؟ إذا صح ذلك فإن ذلك يمثل إشكاليات منهجية لعالم الفولكلور المتلف على تحديد الأفكار الفولكلورية.

دعوني أتأمل الفكرة الفولكلورية الأمريكية التي تتضمن المفهوم الذي مفاده أن ما فيه الخير لك لا بد أن يكون ذا مذاق سيئ. أما إذا لم يكن ذا مذاق سيئ، فإنه لن ينطوي على أية فائدة. إن ذلك المفهوم قد ينطبق على الطعام؛ مثل الخضراوات التي يطلب من الأطفال التهامها لكي تتحسن صحتهم، أو أن يتناولوا الأدوية ذات المذاق المرير. (أحد الأنواع الشهيرة لغسول الفم يبرز المذاق السيئ للمنتج بوصفه دليلاً قاطعاً على فعاليتها). وهذه الفكرة الفولكلورية قد ترتبط أو لا ترتبط بتوجهات الطهرانيين نحو اللذة والألم التي تنص على أن اللذة خطيئة وأن على المرء أن يجرب الألم وينكر اللذة من أجل تحقيق الخلاص . وهذا الارتباط بالأخلاق الطهرانية توحى به كذلك الفكرة الفرعية التي مفادها أنه إذا كان للشئ طعم لذيق - مثل الحلوى - فإنه أمر ضار بالصحة.

وعلى أية حال، فإن ما يهم هنا هو أن الفكرة الفولكلورية التي تقول بأن الأشياء ذات المذاق السيئ مفيدة للصحة أكثر من الأشياء ذات المذاق الجيد تعد، في ما أرى، جزءاً من الفكر الأمريكي التقليدي الذي يمكن أن يتجاهله علماء الفولكلور الذين تحد الفئات النوعية التقليدية من قدرتهم على الملاحظة . تعبر كلتا الفكرتين الخاصتين بالخير غير المحدود والخلاص عبر المعاناة عن فكرة التقدم ؛ فالفرد سيكون أفضل من اليوم، واليوم بدوره أفضل من الأمس. ويرتبط التوجه المستقبلي في رؤية المآل الأمريكية بما هو أكبر وأفضل. ومع ذلك، فإن تحقيق الإنجاز achieving وليس الإنجاز ذاته achievement هو ما يهم. وتقود الأفكار الشعبية في نهاية الأمر إلى الإحباط. ويمكن معاينة ذلك عن طريق تأمل الصيغ الكثيرة ورموز النجاح في الثقافة الأمريكية مثل الوصول إلى المناصب وترتيب الرتب وفرق الكرة





ووكالات تأجير السيارات التي تتبارى في ما بينها؛ لكي تكون الأولى من نوعها، والاستحواذ على الموارد المالية الضخمة، ويتحدد الحجم وفق عدد الأرقام في الرواتب السنوية أو عدد الفدادين في الضيعة التي يمتلكها المرء وعدد الغرف (وخاصة الحمامات) في المنازل وكذلك عدد السيارات، وليس النجاح في حد ذاته هو ما يعبده الأمريكيان، ولكنه عملية النجاح. وما أن يحقق المرء النجاح، فإنه يكون قد وصل إلى مرحلة التحقق ويعبر وقت البحث عن تحقق آخر.

كذلك يجب أن يكون هناك خامسون ومضطهدون، حيث يروق للأمريكان رؤية الحاسب والذين يتصدرون الركب وهم يهزمون. وكما يقول المثل، فإن الأرقام القياسية صنعت من أجل أن تكسر.

إن هذه الأفكار الشعبية تؤدي إلى الإحباط؛ فمن ناحية هناك الدافع بالنجاح، ومن ناحية أخرى، فإن النجاح بعكم التعريف يمكن أن يكون نجاحاً مؤقتاً في سياق متوالية متصلة من التفهيرات. فائياً ما كانت ماهية النجاح، فإنه يتمين تجاوزه بنجاح جديد وربما تم ذلك التجاوز بواسطة شخص آخر. وهذه الرؤية غير دائرية، إنها خطية وتبني عبر الانتقال من ذروة نجاح إلى ذروة نجاح جديد مما يمتنى أنها نسق مفتوح، ولا يمكن تحقيق نجاح نهائي أو الوصول إلى الكمال. وينطبق مبدأ الخير غير المحدود، هناك دائماً جبال يتمين تملقها ومشاكل يتمين حلها وأموال ينهني الحصول عليها. ويقتضى ذلك رؤية للمالم تسمح بالإشباع، ولكن بشكل محدود. وإذا أردنا صياغة ذلك بطريقة أخرى نقلنا إن مبدأ الخير غير المحدود ينطوي في حد ذاته على الإحباط، لأنه ليس بوسع المرء من الناحية النظرية أن يستحوذ على كل الخير لنفسه مهما كانت قابلية هذا الخير للقيام.

وصفت دورثي لى^(٧) خطية الحياة الأمريكية التي تتضح في التمريرات الأمريكية للنجاح والتقدم التي لا يجب أن تجعلنا نغامي عن إمكانية التمارض بين اثنتين أو أكثر من الأفكار الشعبية. ولست بحاجة إلى أن أفترض أن الأفكار الشعبية الخاصة برؤية العالم في ثقافة معينة لمست قابلة بالضرورة للاندرج داخل رؤية موحدة ومنسجمة للمالم. فعلى سبيل المثال، يعد الخط المستقيم أحد نماذج الفكر الأمريكي حيث يتم احترام المباشرة والحديث المستقيم وكذلك كراهية الأمريكيان لكل ما هو معوج ورغبتهم في تقويمه، فالخارجون عن الخط المستقيم يتمين تقويمهم. على سبيل المثال، يجب على المرء أن يكون حاداً وأن يبعث عن الزوايا. وبشكل عام يفهم الخط المستقيم في مواجهة الدائرة، والتفكير الدائري موضع احتقار وكذلك السبل الملتوية عند الحديث، ومقولة "الدوران داخل الدوائر" تعد استعارة تقليدية تعبر عن غياب الفعالية وكذلك اللاجدوى؛ فمن المعتقد أن "التائهين يدورون في دوائر" وأحد أهداف علماء الرياضيات هو "تربيع الدائرة" وهو تبشير كبسولي عن مقولة "الخط المستقيم يهقر الدائرة".

وقد اتخذ التقابل بين الخط المستقيم والدائرة مؤخراً منحنى جديداً؛ فقد صيغ في شكل التقابل بين ما هو مستقيم وما هو أخنودي، فالمنحنيات تعنى ما هو منحني وكذلك تشير إلى الجنس، و الخط يعنى ما هو مستقيم ومربع، وكذلك

(٧) فوستي، "حكايات الكنز وصورة الاقتصاد الثابت في المجتمع الزراعي المكسيكي، مجلة الفولكلور الأمريكي، ١٩٦٤، ٣٩، ٤٤. فلان جيرالد، ت. هيلي، حكايات الكنز للطنورية في أمريكا، الفولكلور الشرقي، ١٠ (١٩٥٠، ١٩٧، ٢١٦).

يشير إلى الانكار الجنسي. وثمة حراك بعيداً عما هو مستقيم أو مربع باتجاه ما هو أخدودي ومتمع. ويبدو أن ذلك التحول مستمد من الثقافة الفرعية لزواج أمريكا. ولعمد، كان الزوج الأمريكيان يقبلون بالعالم المستقيم للثقافة البيضاء المهيمنة إلى حد محاولة فرد الشعر المجعد. غير أنهم قد بدأوا مجدداً في التوقف عن التفكير فيما هو دائري. فقد بدأ البيض الذين ينتمون للطبقة الوسطى في محاكاة الثقافة الأمريكية السوداء. ويمكن أن نرى ذلك في الرقصة الشعبية المعروفة بخطوة الصندوق القائمة على الحركات الملتوية والمستديرة، فقد سعى جسد الأمريكي الأبيض للتحرر من القيود التي يفرضها الطهرايون، وقد أخبرني الأستاذ روجر إيراهامز في أحد حواراته معي أن رؤية العالم الدائرية ربما تكون مستمدة من الصيغة الدائرية للحياة الريفية التي تتخذ من التقويم الدائري نموذجاً. وإذا تتبعنا هذا التفكير، فإنني أميل إلى الاعتقاد بأن الحياة المدنية التي تعبر عن الخط المستقيم، كما هي عمائر المدينة القائمة على نموذج المربع، تعد جهوداً فعالة لاستبعاد المنحنيات من الطرق المعبدة.

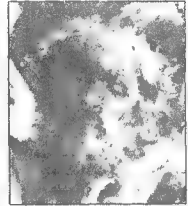
هناك أمثلة أخرى للتقابل بين الأفكار الشعبية في الثقافة الأمريكية، فثمة فكرة شعبية مؤداها أن كل الناس متساوون في الفرص، أو هذا ما يجب أن يكون عليه الحال.

لقد أشرنا بالفعل إلى مقولة أن آي هرد بوسعه أن يصبح رئيساً للدولة، وهي مقولة تعكس الفلسفة الكامنة وراء مقولة الفردية. فمير الفردية بوسع أي فرد من الناحية النظرية أن ينتقل من الفقر المدقع إلى الثراء الفاحش على طريقة هوراشيو ألجير.

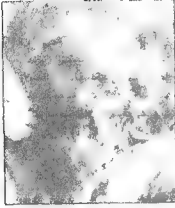
وهذه الفكرة الشعبية مدعومة بالمنطق الطهراني والراسمالي. وفي الوقت ذاته، ثمة فكرة شعبية تتصل بمفهوم الديمقراطية اتصالاً وثيقاً، وهي الفكرة التي تفيد بأن القرارات السياسية يجب أن تتخذ ليس على أساس الرغبات الفردية ولكن على أساس الصالح العام. فإذا كان نظام الضمان الاجتماعي ونظام الرفاهية هو أفضل نظام للأغلبية يتمين على الأفراد تسليم ما جنوه من المشروعات الحرة لكي يعاد توزيعها على من هم أقل حظاً. وليس من السهل المصالحة بين الرأسمالية والاشتراكية في صورتها النقية. وكذلك ليس من السهل بمكان المصالحة بين الفردية وفكرة أن الفرد يجب أن يتنكر لفرديته لصالح العام.

فكل من هاتين الفكرتين يتم تلقينهما للأطفال الأمريكيان ويظل التعارض الأسامي بينهما غير قابل للحل (بمعنى ما، يجب على كل المجتمعات الإنسانية أن تشترك مع إشكالية حقوق الفرد في مقابل حقوق الجماعة التي ينتمي إليها ذلك الفرد).

ولعل ذلك هو السبب في الخلط والارتباك اللذين يمتريان الأطفال الأمريكيان عندما يلقنون فكرة أن الزعامة شيء مهم وضروري في الوقت نفسه الذي يدرسون الفكرة التي تفيد بأنه في الديمقراطية الحق كل الناس متساوون ويجب تحاشي الرغبة في التمسيد. وتطرح إحدى ألعاب الأطفال حلاً للتناقض بين الزعامة



والديمقراطية، وتسمى هذه اللعبة لعبة "النماذج"، كما تسمى "فتش عن الزعيم"، حيث يتحلق الأطفال ويبحثون بأحدهم إلى خارج الغرفة أو بعيداً عن الملعب ويتم اختيار أحد الأطفال كزعيم وعلى كل أفراد الحلقة محاكاة تصرفاته بالتصديق أو النفاذ إلى أعلى وإلى أسفل والاستدارة، ويقوم الزعيم بتغيير حركاته عمداً ويستدعي شخصاً مجهولاً وي طرح عليه ثلاثة تخمينات يتحدد من خلالها من القائد للحلقة أى من المسئول عن التسبب في التغيرات المختلفة في حركات المجموعة، والزعيم الناجح هو الذى يستطيع أن يخفى بمهارة أنه هو الذى يتعين عليه أن يبدأ في تحريك جسده مجدداً. وفي الوقت نفسه، فإن الأعضاء الآخرين في الحلقة يجب أن يكونوا قادرين على متابعة الحركات بدون التصريح للشخص المجهول بأنهم إنما يتبعون القائد ولا يقومون هم أنفسهم بالقيادة، ولعبة الأطفال هذه تزودنا بنموذج للدور القيادي المثالي في المجتمع الأمريكي، أى أن الزعيم يجب أن يقود بدون أن يشعر الآخرون بأنه يقودهم، إن الأمريكيان الذين يشغلون مواقع سطوية قد يجدون أنفسهم مضطرين إلى إصدار أوامر بطريقة غير سطوية في مقابل الزعماء في المجتمعات التي لا يعتقد فيها في فكرة المساواة (فأى فرد يصلح كإى فرد آخر) والذين عادة ما يحكمون بطريقة سطوية أو توراتية، ولعل ذلك هو السبب في أن البرء يمكن أن يطلب من مستخدمه أداء مهمة ما بدون إصدار أوامر إليه، علاوة على ذلك، فإن المستخدمين يمكن منحهم المعدات الخاصة بالمناسب العليا كان يرتدى الجنود ملابس الضباط أو كان يعاد تعيين البوابين كحراس.



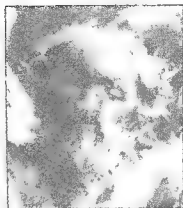
يمكننا أن نطرق إلى المزيد من الأفكار الشعبية في الثقافة الأمريكية، إحدى هذه الأفكار المهمة تتمثل في أن العلم والتكنولوجيا يمكن أن يقوموا في النهاية بحل أية مشكلة، هاتية مشكلة لم تحل بعد يمكن حلها من الناحية النظرية، إذا أمكن صنع قدر كاف من المال في الأبحاث المناسبة وبذل الجهد المناسب، وهنا يمكن أن نرى مزيجاً من الأفكار الشعبية التي تتعلق بمعصومية العلم والتكنولوجيا، وكذلك فكرة أن الإنسان يمكن أن يسيطر على بيئته، وأن الإنسان هو الذى يسيطر على البيئة وليست البيئة هي التي تسيطر على الإنسان، مع ذلك، فإن غرض هذا المقال ليس التصنيف الجزئى للأفكار الشعبية الأمريكية، ولكن تسليط الضوء على وجود تلك الأفكار.

وهناك مشكلة ترتبت على مناقشة الأفكار الشعبية وتتعلق بالصورة النمطية التقليدية، إن السؤال هو: هل الصور النمطية أفكار شعبية أم لا؟ إننى أقصد بالصور النمطية مفاهيم مثل "الفرنسيون عشاق عظام" أو "الزنوج يتمتعون بإحساس طبعى بالإيقاع" أو "اليهود ذوو أنوف كبيرة".

وهذه أمثلة لما يسمى علماء السياسة والاجتماع بالأساطير، ولكن عالم الفولكلور لم يسمها أساطير بشكل يقينى، ولكن ما الذى يمكن أن نطلقه عليها؟ هل هي معتقدات شعبية؟

إننى أميل لاستخدام بعض المصطلحات التقليدية للدلالة عليها مثل "المغالطات الشعبية" أكثر مما أميل إلى تسميتها أفكاراً شعبية. إنها مغالطات شعبية؛ لأنها زائفة بشكل يمكن البرهنة عليه.

هناك بطبيعة الحال مشكلة البرهنة لكل إنسان (بما في ذلك المتعصبون) أن المغالطات الشعبية ليست خاطئة في الواقع. فإذا كان الفارق بين المغالطات الشعبية والأفكار الشعبية قابلاً للقبول تتشأ بعض الصراعات حول التصنيف الملائم للبرود الفردية. ومن ثم، نجد أنفسنا وقد زج بنا في حمة المناقشات التصنيفية القائمة على النموذج النوعي. غير أنني أعتقد في قيمة التفرقة بين المغالطات الشعبية والأفكار الشعبية التي قد لا تكون مغالطات على الإطلاق ويمكن التعبير عنها بدون صعوبة. والمغالطات الشعبية جزء أصيل من القضايا الثقافية التي يتم التعبير عنها، قد يكون الأفراد غير واعين بالأفكار الشعبية، وقد لا يكونون غير قادرين على التعبير عنها. بهذا المعنى تعد المغالطات الشعبية مقولات أهلية أو شعبية في مقابل المقولات التحليلية التي تعد توصيفات للواقع والتي يتم صنعها في أعقاب الدراسة التحليلية وكتنتيجة لها. والأفكار الشعبية شأن من شؤون القضايا الأساسية التي لا يتم التشكك فيها أو طرح التساؤلات عنها والخاصة بطبيعة الإنسان والمجتمع والعالم. وعلى الرغم من أن هذه القضايا تتجلى في الفولكلور فإنها قد لا تتضح تماماً لكل أفراد الشعب الذي تلعب هذه الأفكار دوراً مركزياً في فكره. والمغالطات الشعبية شأنها في ذلك شأن الصور النمطية جزء من الثقافة الواعية أو الواعية بذاتها لشعب تشكل الأفكار الشعبية فيه جزءاً أصيلاً من الثقافة غير الواعية^(٨).



(٨) من أجل مناقشة موسعة انظر الآن ندس "التفسير إلى الأصام: الانعكاس الفولكلوري للتوجه المستقبلي في رؤية العالم الأمريكية، أنثروبولوجيست كوراثري، ٤٢ (١٩٦٩)، ٥٣-٧٢.

ليس من السهل دائماً التفرقة بين الثقافة الواعية والثقافة غير الواعية. الثقافة غير الواعية لا تمنى لي الثقافة المقموعة بالمعنى الفرويدى. إننى أشير هنا إلى أن أعضاء ثقافة ما ليسوا قادرين على التعبير الواسع عن جوانب هذه الثقافة. ولحسن الحظ، فإن الشعب الذى قد لا يتوفر على فكرة واعية لطبيعة نحو لغته قادر على التحدث بها بشكل تام وإيصال أفكاره إلى باقى أعضاء المجتمع غير الواعين كذلك بالطبيعة النحوية لفقهم. وهناك مجازات كثيرة تمير عن الافتقاد للمعنى، فالمسكة لا تكون واعية بالماء لأنها لا تعرف أى وسط آخر. وقد وصفت روث بنديكت إحدى هذه المجازات عندما علقت قائلة: "نحن لا نرى العبدسات التي ننظر من خلالها"^(١١).

إن إحدى المهام الأساسية لمعلماء الأنثروبولوجيا وعلماء الفولكلور هي توعية الشعب بثقافته. ومع ذلك، إذا وعى الشعب بما كان غير واع به، فهل تتغير عملية التمييز الثقافي؟ في السياق الحالي يمكن صياغة السؤال على النحو الآتي: إذا ما تم التعبير عن الأفكار الشعبية غير المعبر عنها، فهل يؤثر ذلك على مدى تأثير هذه الأفكار؟ إن ذلك قابل للنقاش.

من ناحية أخرى، يمكن القول بأنه إذا أصبح المزيد من الأمريكيان واعين بالفكر الشعبية التي تفيد بأن لكل شيء ثمنه فإن ذلك لن يغير بالضرورة من إدراك الواقع على هذا النحو. من ناحية أخرى، إذا أردنا طرح خطط قياسية جديدة سيكون من المفيد للغاية أن نعى أن المعايير القياسية قد تم نشرها بالفعل. وبالتالي فإن جعل اللوعى الثقافي وعياً هو الخطوة الأولى باتجاه التغيير بالقدر نفسه الذى يساعد

(٩) ندرسي، في: توكويد الواقع: الخطيئة واللاخطيئة، الطب النفسى البنى، ١٢ (١٩٥٠)، ٨٩، ٧٩ (أعيد طبعها في مجموعة من المقالات تحت عنوان الحرية والثقافة) أنجلويد كليفس، ن ج، ١٩٥٩، ١٠٥-١٢٠، والآن ندس، محرر. لكل طريقته: قراءات في الأنثروبولوجيا الثقافية، أنجلويد كليفس، ن ج، ١٩٦٨، ٣٣٩، ٣٤٢. (١٠) الأنماط التقليدية حول الأمم والثقافات الأخرى تصنف عادة بواسطة الفولكلور تحت بند التفسيرات العرقية أو الشخائيم الشعبية. انظر: الآن ندس، دراسة الفولكلور، أنجلويد كليفس، ن ج، ١٩٦٥، ٢٤-٤٤. (١١) روث بنديكت علم العرف، مجلة السكون، ١١٧، ١٩٣٩، ٤٦١-٤٦٩، أريد طبعها في ندس، لكل طريقته ١٨٠-١٨٨.

العلاج القائم على التحليل النفسي الأفراد عن طريق جعلهم يعون ما كانوا غير واعين به.

وهناك نقطة أخرى أخيرة تخص العلاقة بين الأفكار الشعبية والقيم الشعبية. ففى المناقشات التى تدور حول رؤى العالم، يتم التفرقة فى العادة بين رؤية العالم والأخلاق، فـرؤية العالم تشير إلى الجوانب المعرفية والوجودية من بنية العالم، على حين تشير الأخلاق إلى الجوانب المعيارية والتقييمية للثقافة (يما فى ذلك الأحكام الأخلاقية والجمالية)^(١٢).

(١٢) يشتمل ذلك على جدال نظرى شائع وأنا اتبع هنا تفرقة جريش بين الأخلاق برؤية العالم، أنظر: كليفر-جريس، الأخلاق ورؤية العالم وتحليل الرموز المقدسة، نيويورك رينج، ١٧، ١٩٥٦، ٤٢١-٤٧٣، أعيد طبعه فى: دندس، لكل طريقته، ٢٠١، ٣١٥.

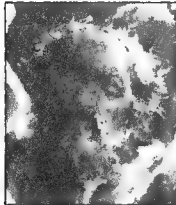
والمصطلحات التى يستخدمها هوبل Hoehl للتعبير عن ذلك هى "المسلعات المعيارية" أو القيم وعلى الرغم من أنه يُضْمَن مصطلح رؤية العالم المسلمتين معاً، وفى رأيه من الممكن وجود أحكام قيمة محيطية بالفكرة الشعبية ويمكن اعتبار الفكرة الشعبية بأحد المعانى مستقلة عن هذه الأحكام القيمية، والفكرة الشعبية فى حد ذاتها يمكن أن تكون توصيفاً إمبريقياً لطبيعة الواقع (أو على الأقل جزء من ذلك الواقع كما يتم إدراكه فى ثقافة ما). إذن فالأفكار الشعبية ليست رديئة أو جيدة فى حد ذاتها، وفى المقابل، فإن المثل "المال أصل كل الشرور" يحتل مكانة أخلاقية محددة.

إن علماء الفولكلور عند تقريرهم لرغبتهم فى استخدام المفاهيم الشعبية يتعين عليهم أن يأخذوا فى الاعتبار عوامل عدة:

أولاً وقبل كل شيء، ثمة إشكالية تقليدية تخص القضايا التى لم تقرر بعد. فاعتبار نمط كحاشي ما نمطاً تقليدياً شيء واعتبار الأفكار الشعبية أفكاراً تقليدية شيء آخر. علاوة على ذلك إذا تم التعبير عن الأفكار الشعبية عقب التحليل فحسب أهلاً يكون هناك مخاطرة كبرى تتطوى على اعتبار هذه الأفكار أفكاراً تقليدية؟ ألا يخاطر المرء بتصنيف الصياغات المنفردة لحلى ما باعتبارها تقليدية؟ وعلى الرغم من أن المحلل قد يدعى بأن صياغاته للأفكار مستقاة بشكل مباشر من الفولكلور، فإنها قد لا تكون أكثر من معض اختلاقات لخيال خصب.

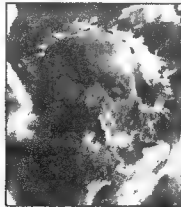
فى المقام الثانى، ألا يشكل التأكيد المقترح على التفتيش عن الأفكار الشعبية خطراً على البحث القائم على الأنواع الفردية؟ أوليست الأفكار الشعبية فى واقع الأمر نوعاً من الأنواع الكبرى التى يفترض أنها تكمن خلف كل الأنواع الفولكلورية؟ وهناك كذلك إشكالية المنهجية. فكيف يجدد عالم الفولكلور ماهية الأفكار الشعبية الخاصة بمجموعة شعبية ما تحديداً؟ دقيقتاً؟ كيف يتسنى للمرء أن يشتغل بشكل استقرائى على البيانات الفولكلورية، كيما يصل إلى تحديد لفكرة ما أو مجموعة من الأفكار الشعبية؟

ثمة أسئلة مشروعة يجب أن تطرح حول تكون التصورات المفهومية الخاصة بالأفكار الشعبية وجوهرها وإمكانية تصنيفها فى الأبحاث الفولكلورية، غير أننى أعتقد أن القضية الأساسية هى طبيعة علم الفولكلور. فعلماء الفولكلور مهتمون فحسب بجمع موروثات الماضى والحفاظ عليها بفرض إنتاج متحف عقلى دائم



وأثرى، وليس عليهم الاهتمام بدراسة الأفكار الشعبية. ومع ذلك، وإذا كان علماء الفولكلور يرون الفولكلور باعتباره مادة خام لدراسة الفكر الإنساني، فإن عليهم أن يفكروا جدياً في اعتناق هذا المفهوم أو صيغة معدلة منظرته له. فالأفكار الشعبية ليست قاصرة على الفولكلور حيث يمكن أن نجدتها في الأعمال السينمائية والتلفزيونية والإعلام بشكل عام (ومن حيث المبدأ، فإن فكرة فولكلورية ما قد تتخلل كل جوانب الثقافة). ومن ثم، فإن أى إنسان يهتم اهتماماً حقيقياً بالأفكار الشعبية - في مقابل من يهتم فحسب بالأمثال والنكات - يجب عليه أن يلقي شبكته على رقعة واسعة بما يكفى لكي تشمل على الثقافة الشعبية والأدبية كذلك، إذا ما كانت إمكانيات دراسة الفولكلور كمادة مصدريّة لدراسة رؤية العالم تشكل لدى الباحثين غواية من نوع ما، فإن علينا التسليم بالفكرة الشعبية بوصفها كوحدة تحليلية صغرى. إن مفهوم رؤية العالم غامض ومتشعب، بما يجعله يبدو ذا جنوى محدودة لعلماء الفولكلور. ومع ذلك، فإن الأفكار الشعبية باعتبارها وحدات لرؤية العالم أكثر عملية. زد على ذلك أن الكتاب الذين اعتادوا طويلاً على استخدام مصطلح أسطورة بالمعنى الواسع يمكن أن يستخدموا مصطلح "خطأ" أو "مغالطة شعبية" بما يتماشى مع هذين المعنيين (كما في أسطورة "الزئوج لديهم إحساس طبيعى بالإيقاع") وكذلك استخدام "الفكرة الشعبية" حينما يكون السياق ملائماً لذلك الاستخدام كما في "أسطورة" الحدود الأمريكية في الفكر الأمريكى التى ترتبط بالفكرة الشعبية التى تدور حول الخير غير المحدود، وحيث تعبر كلمة الخير عن المكان، وكذلك الفرصة، وكذلك الأفكار الأخرى الخاصة بثقافتنا.

وأخيراً، هناك قضية الصلة بين الأفكار الشعبية والدراسات المقارنة والفولكلور التطبيقى. فمن المفهوم تماماً أن تحديد مجموعات الأفكار الشعبية داخل ثقافات مختلفة سوف يسهل التحليلات المقارنة بين هذه الثقافات، وعندما يحدث احتكاك بين هذه الثقافات يحتدم الصراع بين الأفكار الشعبية. وبما أن هذه الأفكار الشعبية أفكار غير واعية وتشكل قضايا غير معبر عنها فمن الصعب تحديد التفاصيل الدقيقة الخاصة بذلك الصراع. وإذا استطاع علماء الفولكلور الإسهام في تحديد الأفكار الشعبية فإنهم سوف يلعبون دوراً شديداً الأهمية في تحسين التواصل بين الشعوب (والثقافات الفرعية) وتقليص سوء الفهم الذى قد ينشأ فى ما بينها. وسوف يسمح ذلك بأن يحتل الفولكلور مكانة متميزة بين العلوم الاجتماعية التطبيقية.





مكتبة الفنون الشعبية



النساء فى أمثال الشعوب «إياك والزواج من كبيرة القدمين»

تأليف: مينيك شيبير
ترجمة: منى إبراهيم وهالة كمال
عرض وتحليل: صفوت كمال

Minke Schipper, Never Marry a Woman With Big Feet:
Women in Proverbs Around the World, (Brill, 2004)
(القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٨)

معظم الوقت عن أوجه التمييز ضد النساء على أساس الجنس فى الثقافة الشفاهية فى كافة أرجاء العالم، (ص ١٤).

أما ترجمة الكتاب إلى العربية فجهود تصدت له بكل همة ودقة للمترجمتان د. منى إبراهيم ود. هالة كمال. والكتاب - كما تقولان - يهاضبل القارئة والقارئ الحاديين، ويقدم مادة شائقة من خلال الأمثال والتعليقات المباشرة عليها. كما أنه يتوجه إلى الباحثات والباحثين للتخصصين، حيث يحمل مادة جديدة بالبحث والتقييم العلمى، بل بالمزيد من الدراسة للمقارنة باللغة العربية. فالوسوعات والمجموعات والدراسات التى تمت حول الأمثال العربية فى الدراسات العربية عديدة، ومحاولات تصنيفها تصنيفاً موضوعياً تبعاً لمضاربيها ليست نادرة، وإن كانت قليلة جداً، حيث إن تصنيفها تصنيفاً إبداعياً هو الأمر الأكثر شيوعاً. وفى الواقع فإن هذا الكتاب الذى بين أيدينا «يأتى فى مجال تقاطع عنده أفرع معرفية متعددة، مثل علم الاجتماع والفولكلور، والأدب الشعبى بخاصة، والدراسات للمقارنة ودراسات الجندر (علاقات القوى بين الجنسين). كما نرى فى هذا الكتاب بذرة للمزيد من الدراسات الجادة والأبحاث المتخصصة حول النساء

لهذا الكتاب خصوصية فريدة بين كتب الأمثال العالمية، فهو ثمره جهد خمسة عشر عاماً قضتها المؤلفة الهولندية مينيك شيبير فى البحث والسفر وجمع مابته التى تتناول موضوع النساء فى أمثال أنحاء عديدة من العالم.

ويضم الكتاب أكثر من ١٥٠٠ مثل من حوالى ٢٧٨ لغة ولهجة مختلفة تتناول صفات النساء الجسدية والجمالية والاجتماعية. وهى دراسة عميقة تحثوى على تحليل مقارن يكشف الفروق والمتشابهات والمتناقضات فى النظرة إلى الأنثى بين ثقافات أكثر من ١٥٠ بلداً.

وترى د. ويندى نونيجير، أستاذة علم الأديان فى جامعة شيكاغو، فى تعريفها بالكتاب فى نسخته الإنجليزية، بأنه كتاب يتميز بكونه مصدراً سيستعير الفولكلوريون منهجه المبهى فى التصنيف، كما أنه يمثل إضافة كبيرة على نهج أعمال ستيت طومسون، الباحث المعروف بتصنيفه لفنون الأدب الشعبى.

وقد صدر هذا الكتاب أساساً باللغة الإنجليزية، رغم أن مؤلفته هولندية الجنسية وتعمل أستاذة فى جامعة إين الهولندية. وتمثل أهمية هذا الكتاب فى أنه يتبنى منظوراً محصداً، ألا وهو تتبع الأمثال التى تدور حول النساء على مستوى العالم، وتقديمها جنباً إلى جنب، بما يكشف فى

أنتك والذوار سأجعله العجايب

حول أساسيات الحياة (ص ٢٢٥ - ٢٨٠)، ويستهلها بالحب والجنس، ثم الخصوبة والحمل والولادة، أنتهاء بتقديم قائمة بمجموعة الأمثال الخاصة بأساسيات الحياة (ص ٢٨١ - ٤٢٢). وبعد ذلك يقدم الفصل الرابع عن سلطة الأنثى (ص ٤٢٣ - ٥٠٦)، فيشتمل على موضوعات المهارة اللفظية والعمل، ثم عمل المرأة والمعرفة، إضافة إلى أعمال السحر وغيره من القوى الخفية، ثم موضوع العنف بما يندرج تحته من موضوعات فرعية مثل ضرب الزوجات وغيره، إن كل موضوع من هذه الموضوعات يتضمن موضوعات فرعية يتشكل بها موضوع الفصل بأكمله، إلى أن ينتهي الفصل بقائمة تضم مجموعة الأمثال المتعلقة بسلطة الأنثى (ص ٥٠٣ - ٥٠٦). ويأتي بعد ذلك الفصل الخامس والأخير الذي يدور حول رسائل الصور المجازية (ص ٥٥٧ - ٥٩٢) وما يليه من قائمة أمثال الصور المجازية بموضوعاتها الرئيسية والفرعية (ص ٥٩٣ - ٦١٢).

ثم يقدم الكتاب الخاتمة والتي تتناول خيال الأمثال في عصر العولمة، وهو موضوع يجب أن يطرح للدراسة للمقارنة. كما نجد في هذه الخاتمة تساؤلات عديدة، منها التساؤل الأخير الذي يطرحه الكتاب من حيث مدى تقبلنا في طريقنا نحو المواطنة العالمية. كما يتضمن الكتاب قائمة باللغات والثقافات والبلدان التي ترجع إليها الأمثال الواردة في الكتاب (ص ٦٢٧ - ٦٢٨)، وهي قائمة تبين مدى الجهد المبذول في تكييفه والصعوبات التي واجهت المؤلف، ومن ثم المترجمين إلى مختلف اللغات، وإلى اللغة العربية التي قامت بها المترجمتان للصيرتان في ضبط ما يمكن ضبطه لغويًا وتصحيحه أو إرجاعه إلى اللغة العربية الفصيحة إذا تعذر الوصول إلى أصله في اللهجة العامية العربية.

كما اشتملت قائمة الهوامش على شروح وافية وتفسيرات ضرورية للباحثين الراغبين في الاستزادة (ص ٦٣٩ - ٦٥٤)، ثم يختتم الكتاب بقائمة مرجعية (ص ٦٥٥ - ٦٦٣) تشير إلى الكم التوثيقي النظري والعلمي لمواد هذا الكتاب لهم في المكتبة الإنسانية عن الأمثال بعامه والنساء في أمثال الشعوب بخاصة.

ف شكرًا للمؤلفة والمترجمتين، ودار الشروق على إصدار هذا العمل العلمي الجاد في وقت نحن في أشد الحاجة إلى التعرف على الفكر الإنساني في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية، نون توقعه داخل الذات أو الخضوع لسيطرة إعلامية من مصدر مصدود أو مصادر غير علمية.

ورلاقات القوى بين الجنسين في التراث الأدبي والثقافة الشعبية (ص ١٥).

وقد قامت المؤلفة بكتابة تصدير للنسخة العربية. وبعد أن تقدمت فيه بالشكر الجزيل للمترجمتين اللتين قامتا بجهود غير يسير في نقل هذا الكتاب بكل موضوعية علمية ودقة لغوية، وجهت الشكر لكل من عاونوها في جمع مادة الكتاب من مصادر متعددة. ثم قدمت افتتاحية الكتاب والتي صدرتها قائلة بأن «الإنسانية تتكون من اقرباء لم يهتموا أبدًا بأن يلتقوا. كانوا ينتمون لثقافات مختلفة، وكنساء ورجال في العالم بأكمله، يجب أن نتعلم كيف نتعامل، كيف نتعلم أن نفكر ونتحدث ونكتب ونلتقي حول ما يجمعنا لا ما يعزلنا عن الآخرين...» (ص ٢٥).

وبعد الافتتاحية، التي هي في حد ذاتها دراسة حملت عنوان «أم كل العلوم»، انتقلت المؤلفة إلى الفصل الأول من الكتاب - بداية من ص ٤٧ - عن جسد الأنثى من الرأس وحتى القدمين، متناولاً مختلف أجزاء جسد الأنثى ومكوناته وأيضاً الجمال والتجميل، منهيبة هذا الفصل بقائمة تضم مجموعة شاملة لكل ما ورد في الفصل من أمثال عن جسد الأنثى (من ص ١١٥ - ١٥٦). ثم جاء الفصل الثاني متناولاً مراحل الحياة الخاصة بالمرأة: الفتاة والابنة والعروس (من ص ١٥٧ - ١٧٧)، ثم ينتقل الكتاب إلى الأمثال الدائرة حول الزوجات والضرائر والأرامل (ص ١٧٧ - ٢٤٦)، وتعبقبة قائمة بمجموعة الأمثال الخاصة بمراحل الحياة (ص ٢٤٧ - ٣٢٤). ويأتي الفصل الثالث

من ذاكرة الفولكلور

(٧)

محمد لطفى جمعة

(١٨٨٦-١٩٥٣)

إعداد: نبيل فرج

وإذا كان الاهتمام بالأدب الشعبي في بلادنا تزايد مع ثورة ١٩٥٢ بفضل توجهها الشعبي، فإن أقل ما يقال عنه أنه بعد هذه الثورة لم يعد أحد يستهجن أو يزدري أو يستصغر هذا الفن إلا غلاة المناهضين للشعب وتاريخه وأدبه.

ويمكن أن نذكر من أنضج بدايات هذه المرحلة كتاب أحمد رشدي صالح «الأدب الشعبي» الذي صدرت طبعته الأولى من مكتبة النهضة المصرية في ١٩٥٤ ولا شك أن تقدم أجهزة التسجيل والتصوير الحديثة ساعدت على التوسع في جمع الفنون والآداب الشعبية، وبالتالي دراستها، بما لا يقاس بالجهود المبكرة التي بذلت في هذا المجال، دون أن تملك من أدوات وأجهزة التسجيل ما امتلكته هذه الجهود بعد الثورة، فضلاً عن تعضيد الثورة لها، وتوفير المناهج العلمية لجمعها ودراساتها، ومن المسلم به أن تسجيل هذا الأدب الشعبي بالصوت والصورة يختلف عن تسجيل المطبعة له قبل هذا التاريخ الذي تثبت المقارنة بين المروى شفاهة والمطبوع في الكتب أن النصوص المطبوعة لم تكن مطابقة للمروى.

غير أن الجهود العلمية للمنظمة التي تحققت بعد الثورة لجمع هذا التراث الشعبي ودراسته لا ينبغي أن

لم تتجاهل الثقافة المصرية الحديثة الأدب الشعبي، ولكنها لم تهتم به الاهتمام الذي أولته للتراث العربي في أدب الفصحى شعراً ونثراً. ومع هذا فإن الأدب الشعبي يشكل تراثاً ثقافياً لا يقل في القيمة عن التراث العربي سواء على مستوى التعبير الفني أو على مستوى الكشف عن النفس والمجتمع والحياة. ومن أوائل الجهود التي بذلت في تاريخنا الحديث، ولا يعلم أحد عنها شيئاً، أبحاث الكاتب والمترجم محمد لطفى جمعة (١٨٨٦ - ١٩٥٣) الذي ترك بين أوراقه الخاصة التي خلفها كتاباً مخطوطاً عنوانه «مباحث في الفولكلور» قام ابنه رابع لطفى جمعة بمراجعتها ونشره مع غيره من المخطوطات والمقالات المتفرقة في الصحف في مجموعة من الكتب صدرت عن مكتبة عالم الكتب.

وكان الابن الوفي قد ظل محتفظاً بهذه الأعمال في حله وترحاله نحو نصف قرن، لا تغيب عنه يوماً واحداً، خوفاً عليها من التشتت والضياع.

ويقرر عدد هذه الكتب التي صدرت بجهود الابن بعد رحيل أبيه بأكثر من خمسة عشر كتاباً. وهذا العدد يكاد يتساوى مع ما صدر للطفى جمعة من كتب في حياته.

وعلى نحو ما يتفاوت الأدب الرسمي أو أدب
الفصحى في مستوياته الفنية والجمالية، فإن الأدب
الشعبي يتفاوت أيضاً في تجاربه ومستوياته ما بين
الإبداع الخلاق والتسجيل الحرفي.

وكتابات محمد لطفي جمعة تؤكد وعيه بالأنظمة
الاجتماعية والسياسية التي تحرك التاريخ والإبداع، كما
تؤكد إدراكه لدور الأفراد من الحكماء في نهضة الأمم،
وتكشف أيضاً عن وعيه بأثر الأدب والأغاني والأساطير في
تشكيل الوجدان البشري وحياة الأمم، مع إيمانه بوجود
الفنون التي تعبر بالكلمة والصوت والمادة والحركة. هذه
الفنون التي تثرى النفس بالجمال، وتثري الذهن بالمعرفة،
وتثري الواقع المعيش في الريف والمدينة بالحقيقة.

والنهضة في مفهوم محمد لطفي جمعة هي إحياء
العلوم والفنون والآداب بكل أشكالها، وهي الحركة الفكرية
المضادة للمعتقدات السلفية، والمعاداة والأنظمة القديمة،
التي تنزع ثيابها البالية، وتطرق الأبواب الجديدة، وهي
أيضاً الثورة السياسية المباشرة التي تحقق الحرية الوطنية
والقومية على أسس الاقتصاد الوفير، والعقل المستبصر
بالحقائق، واستقلال الإبداع للمفكرين بالأخلاق.

ومحمد لطفي جمعة منذ عشرينيات القرن الماضي مع
النظام الجمهوري لأنه يقترن بالحرية للجميع، ومع حكم
الشورى لا الحكومة المطلقة، ومع الاشتراكية، ومع تحرير
للرأى، ومع الاقتباس من المدنية الأوروبية سواء أكانت من
أوروبا الغربية أم أوروبا الشرقية، ولو أنه يفضل أوروبا
الشرقية التي كانت معرفته بها وبدأ بها وفنونها لا تقل عن
معرفته بأداب الغرب وفنونه، ويفضل منه تراث القدماء في
الفلسفة والأدب والتاريخ والسياسة على المؤلفات الحديثة
التي يعتقد لطفي جمعة أنها لا تعدو أن تكون قطرة في
بحر القدماء ذلك أنه باللقاء والاختلاط بالأمم تقوى الثقافة
القومية وتتألق فيها العناصر الإنسانية. كما أنه لا سبيل
إلى رقى الأمم وتقدمها إلا بالوفاق والإخاء.

وفي مقالاته يبدى لطفي جمعة رفضه للمسجع
والمتراكمات، ويذكر أن رجل الشارع يملك بالفطرة أو
بالطاقة الذاتية الفطنة والحكمة دون معرفة سابقة بها.

ويتضمن كتابه «خبرات أفكار» (٢٠٠٣) مقارنة بين
الأميين والطعام يعطى فيها من الأميين ويصف كلامهم، بأنه
يلذ ويطرب، بينما يصف خطب العلماء بأنها تثير السأم

تنسينا الجهود السابقة التي مهدت لها، وكانت من علامات
النهضة وأهداف التنوير، خاصة إذا كانت من كتاب من
طراز محمد لطفي جمعة، يقفون على التراث الإنساني
ويحبطون إحاطة تامة بأشكاله ومضامينه، ولا تقتصر
معرفتهم فقط على تراثهم القومي، كما يتجلى بوضوح في
مؤلفاته.

ويمكن لطفي جمعة من التراث الإنساني جعله يؤلف
بقلمه خمسين قصة قصيرة نشرت في الدوريات الصحفية
منسوبة إلى كتاب روس لأرجود لهم، دون أن يفلن أحد من
الكتاب والنقاد إلى هذه الخدمة التي أنطلت على جيل كامل
فيه عدد كبير من المترجمين عن الآداب الأجنبية بما فيها
الأدب الروسى.

وقبل أن تعرض لكتابات محمد لطفي جمعة، ورسد
وجهة نظره في هذا التراث الذي يسجل عادات الأمة
ومعتقداتها، يتعين أن نذكر أن للأدب الشعبى أساليب
بلاغية لا تقل جمالاً عن أساليب البلاغة العربية، حتى لو
شابتها أخطاء نحوية، لأن السلامة اللغوية أو صحة
الإعراب – كما يقول ابن الأثير في كتابه «المثل السائر» –
ليست شرطاً للجمال الفني، أو ليست الشرط الوحيد لهذا
الجمال الذى يتمثل في المعنى الحسن وفى اللفظ الحسن.

وللشاعرة العراقية نازك الملائكة قول مشابه لقول ابن
الأثير ورد في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» (١٩٤٩) تقول
فيه إن خرق الشعراء لقواعد اللغة لا يسىء إلى اللغة وإنما
يشدداً إلى الأمام، لأن اللغة إذا لم تركز مع الحياة
تعمت.

ولاشك أن الثقافة العربية لو وجدت في تاريخها
الطويل من يحطل بهذا الأدب على شاكلة احتفالها بالأدب
الرسمى، لتغير وجه الثقافة الحديثة، وسلمت من كثير من
العيوب التي غلبت عليها، ولأستطاعت أن تبرز شخصيتها
القومية بجلال، بما أنطوى عليه الأدب الشعبى من تعبير
عن العادات والتقاليد والهوية الوطنية، وما يرف به من
مخيلة فنية لا تقل بحال عما فى الأدب الرسمى.

أما على مستوى المضمون فإن الأدب الشعبى رغم
بساطة شكله فإنه يفوق أدب الفصحى أو الأدب الرسمى
فى عراقتة، وفى تصويره الواقع المادى ومكوناته وأحلامه
وأحزانه وأفراحه، وقد يفضل الأدب الفصحى فى دلالاته
على روح الوطن ووقائعته.



الاجتماع وعلم الشعوب وآدابها وحكمتها في «الفولكلور» العالمي

بقلم: محمد لطفي جمعة (جريدة «المقتطف»، مارس
وأبريل ١٩٤٢).

كلمة فولكلور Folklore معناها علم الشعب وهو مجموعة الأساطير والأمثال والشعر والنوادر والحكم المحكية والمحفظة عن ظهر قلب والمروية بين الأفراد والجماعات ولستشهد بها في البوادي والروايف. ولهذا العلم شأن كبير في علم الاجتماع لأن فيه الدلالة على طرق التفكير في الحياة ووسائل الفهم التي ترشد العامة - وهي الكثرة الغالبة - وتثير أذهان الخاصة في علاقتهم بالطبقات النازلة من الجموع، وأول من عنى بهذا العلم عناية خاصة ماكس موار الأستاذ بجامعة أكسفورد وأرنست فيرر ونيتشوفورد وريارس من علماء الاجتماع الأوروبيين. وفي الشرق ألف الميداني الشهير كتابه في الأمثال عند العرب ونكر أسباب شيوعها وحكمة الاستشهاد بها وهو يعد من أمهات كتب الأدب العربي. وفي العصر الحاضر فإن جب الفلانكني وفي مصر المرحوم محمود عمر الباجوري أحد علماء الأزهر ودار العلوم وأحد أعضاء

والضجر. وفي هذه الخطرات يصف لطفي جمعة التسامح بأنه من الطبيعة البشرية، ويرى أن الخطأ الناجم عن ضعف الإنسان لا يعاقب المرء عليه، لأنه من أحوال النفس.

والنص التالي لمحمد لطفي جمعة عبارة عن مقالتين نشرتا في مجلة «المقتطف»، ثم أعيد نشرهما في كتابه (مباحث في الفولكلور)، ولعل أهم ما جاء فيهما الإشارة إلى المكانة العالية التي يحتلها علم الفولكلور في الآداب الأوروبية، والاعتماد عليه في قراءة مظاهر الحياة الواقعية وتقاليدها المتوارثة على مستوى الفرد والمجتمع.

ويتشكل الأدب الشعبي في نظر محمد لطفي جمعة من الحوادث والأغاني والمواويل والأمثال والنكات والحكم.

والمقارنة الموضوعية بين الفصحى والعامية تبين في مفهوم لطفي جمعة أن في اللهجة العامية من الإمكانيات التعبيرية ما لا يوجد في اللغة الفصحى، لهذا يفضلها كتاب السرح الكوميدي الذي يصعب كتابته بالفصحى إلا إذا أوتي كاتبه قدرة خارقة.

وازدهار اللغة في نظره متوقف على فكر الكاتب وهدفه وغاياته.

ويذكر لطفي جمعة أن لكل جماعة من الحرفيين وللصوص وغيرهم لغة خاصة أو لغة سرية يطلقون عليها «سجم» لا يفهمها غيرهم. ويعد هو أول من تناول بالتعريف هذه اللغة الخاصة.

كما أن للمطفي جمعة دراسات متعددة عن ظاهرة الفلاكة والبوهيمية في الأدب القديم والحديث صدرت في كتاب عن عالم الكتب في ١٩٩٩، تناول فيها الأبناء الفقراء غير المحظوظين الذين لج بهم الحزن والهم ولم ينفعهم في حرفتهم شيء، يمكن أن يعميهم من هذا الوضع الذي ينشأ عن الصراعات المحتمة بين البشر.

ولم يسبق لطفي جمعة في هذا الموضوع غير أحمد علي الحلبي في القرن التاسع الهجري بكتاب «الفلاكة والمفلوكون» وإن كان الحلبي أكثر توسعاً وأعمق رؤية من لطفي جمعة في كشف الآثار النفسية والاجتماعية للفلاكة، وفي إدراك أبعادها وأعراضها التي لا يكاد يسلم منها أحد. وأهم هذه الأعراض الخروج على المألوف، والعزلة، والتغريب، والقلق والشعور بالحرمان، والعجز، والمهانة.

وهذا نص لطفي جمعة عن الأدب الشعبي.

الولد الذي بحث به في سنة ١٨٩٣ إلى مؤتمر المستشرقين في ستوكهولم عاصمة إسكاندينافيا (التي كانت مكونة من السويد والنرويج متحدة تحت إمرة ملك واحد). وقد ألف هذا العالم المصري كتاباً في الأمثال وآخر في الأغاني والمواويل، وثالثاً في النوادر والقصص الشعبي، وأثبت أن قصة لوهنجرين (أوبرا ألمانية من وضع وتلحين ريشارد فاغنر) هي نفسها قصة عويد السذب التي تروى للأطفال في القرى المصرية.

المقامة والفولكلور:

وقد اتخذ الفولكلور العالمي، في أدب اللغة العربية القديم صورة المقامة، وهي في اصطلاح علماء الأدب العربي قطعة من النثر يضاف إليه نظم في كثير من الأحوال، مبنية على قصة قصيرة خيالية في معناها وحوادثها ترمى إلى مغري مميز وتؤدي إلى استفراج موعظة أو حكمة للتدبر والأعتبار على الغالب، ولكل مقامة أو مجموعة من المقامات بطل واحد منفرد بصفات معينة كعيسى بن هشام أو أبي زيد السروجي، ويدور في هذه الشخصية أهم ما في القصة من ذكاء وحذق وإبادة وكياسة وسعة إدراك وحيلة ومفاجآت ومغامرات وغرائب.

وليس البطل في المقامة هو الذي يروي الواقعة أو يسرد الحوادث كما هي الحال في قصة سندباد البحري، بل له رواية يسجل أقواله وحوادثه كالصارت بن همام في مقامات الحريري، وعيسى بن هشام في مقامات بديع الزمان الهمذاني التي بطلها أبو الفتح السكندري الذي يقول:

إسكندرية دارى لو قر فيها قرارى

لكن بالشام ليلى وبالعراق نهارى

أي أنه جواب أفاق وصاحب مخاطر سريع في التنقل وكأنه تنبأ بعصر السفر بالطائرات فهو يمسى في الشام ويصبح في العراق ولا يقر له قرار في وطنه الإسكندرية.

واسلوب المقامات أحد فنون الأدب العربي، وبحثنا في أنها كانت جميع الأدب الشعبي أن أصل اللفظ اللغوى «مقامة» معناه مجلس أو نادٍ يقول فيه العلماء والأبياء والوعاظ حكمتهم وأدبهم ويعظم ويوضرون أمثالهم للحاضرين والسامعين، وذكرها الجاحظ في كتاب البخلاء ص ٢١١ فقال «يفيضون في الحديث ويذكرون من الشعر (الشاهد والمثل) ومن الخبر الأيام (وللمقامات)».

وقد سرى فن المقامة المنطوى على أدب الشعب وأمثاله وحكمته من العرب إلى سائر الشعوب السامية، فقلدهم الفرس والعبرانيون والسريان فوضعوا مقامات باللغة العربية بعد أن تعلموها وأقتنوها.

والحذر ثم الحذر من اللحن بأن القصص التي تلقى على العامة كقصص سيف بن ذي يزن أو قصة عترة أو فاطمة ذات الهمة هي من نوع فولكلور أو الأدب الشعبي، فإن هذا نوع آخر يقصد به تثقيف الجماهير وتسليتها، أما الفولكلور وفي مقدمته المقامة فلا يقصد به إلا تعليم العامة الحكمة الإنسانية على وجه الاختصار والإيجاز بأساليب براقة تأخذ بالألباب.

نعم إن المقامات العربية كمقامات بديع الزمان من أهل القرن الرابع الهجري قرن النثر الفني، ومقامات الحريري من أهل القرن السادس الهجري، كتبت جميعها باللغة العربية الفصحى، لأنها كانت لغة الكتابة والخطابة والحديث والأمثال. وكذلك المرحوم المولحي (من أهل القرن الرابع عشر الهجري) لما وضع كتاب عيسى بن هشام من حياة القاهرة في القرن التاسع عشر والعشرين المسيحي اتبع اللغة العربية بأسلوب مصنوع (مصطنع متكلف) مسجع غاية في التناقض والتزييق يجمع من شوارب اللغة وفصيحها ويميز مفرداتها وتراكيبها وأمثالها ونوادرها مقداراً وافراً. ولكن هذا العمل كان تقليداً للحريري وبديع الزمان وقد كان أكثر تحريراً من سابقه. ولكن أول من كتب المقامات وهو أبو بكر ابن دريد (من أهل القرنين الثالث والرابع الهجري) لم يتبع الأسلوب الفصيح بل كتبها بلغة تخالفة. وللبليل على ذلك ما جاء في كتاب زهر الآداب «أن بن دريد جاء بأربعين قصة وذكر أنه استنبطها من يتابع صبره وانتجها من معان فكره وأبداءها للابصار وأهداها إلى الأفكار في معارض حوشية والفاظ عنجبية فجاء أكثرها تنبؤ عن قبوله الطباع ولا ترفع له حجب الأسماع وتوسع فيها إذ صرف الفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة وضرب منصرفه انتهى كلام زهر الآداب. ويستنتج منه أن ابن دريد ألف هذه الأربعين قصة وكتبها بلغة الشعب وأمثالهم فتفردت منها أسماع أهل الأدب، ولكنه يعد بحق مسجلاً أولاً للأدب الشعبي.

ويتكلم مؤلف زهر الآداب عن مقامات ابن دريد أو قصصه الشعبية كلام من قراها واطلع عليها ولم توافق

ذوقه. وقد فقدت هذه المقامات، ولو وجدت لكانت جزءاً مهماً من الأدب العربي القديم وتحفة وطرفة تاريخية، ولكن يبيع الزمان نفسه ألف أربعمائة مقامة فقد منها خمسون وثلاثمائة مقامة ولم يبقَ منها إلا خمسون.

ولكن أدبياً معاصراً وهو الأستاذ العالم الفاضل خليل مرم بك أحد أعلام الأدب الشامى بدمشق اهتمى بعد بحث طويل واستقرأ إلى العثور في أمالي أبي علي الفحالي - وهو تلميذ ابن دريد وخليفته في فنون الأدب - على إحدى عشرة قصة مبعثرة في الأمالي رواها صاحبها عن أستاذه ابن نريد وهي أكثر من ربع المقامات التي ألفها، فيكون حظ ابن نريد أسعد من حظ يبيع الزمان، لأن الذي بقي من مقاماته كُتبت فقط. وإليك عناوين هذه القصص التي تدل بمجرّد الاطلاع عليها أنها من صميم علم الشعب (فولكلور).

١- حديث النسوة الثلاثي أنشرن على بنت قيل من أقيال حمير بالزواج ووصفن لها معاسن الزوج (ج١ ص ٨٠) أمالي الفحالي، ص ٨٠.

٢- حديث زيراء الكامنة تذر بنى زنام من قضاة بين الشجر وحضر موت (ج١، ص ١٢٦).

٣- حديث خنافر الحميري مع رثيه شصار (الرثي معناه الروح الجنى الذي يالف رجلاً ويطلعه على الغيب) (ج١، ص ١٣٣).

٤- قصة مصداق بن مذعور وخروجه في طلب زوج له وما أخبره به الجوارى الطوارق بالحصى (ج١، ص ١٤٣).

والجوارى الطوارق بالحصى من من الجن اللواتي تظهر للبشر وتنبئهم بالحوادث وتنج لهم بطرق الحصى مثل الأسطورة التي سجلها شكسبير في مأساة ماكبت الشهيرة. وخلصتها أن ثلاث عجائز من الجن ظهرن له في النهاية وتنبأن له بعد حرق البخور بأنه يقتل ابن عمه الملك ويصل إلى عرش أيقوسيه، فكان ذلك باعثاً له على قتل ابن عمه.

٥- حديث غسان بن جهضم مع ابنة عمه أم عقبة وكيف تراسل لها في المنام بعد وفاته (نيل الأمالي، ص ٢٠٥).

وقد ذكرنا بعض هذه المقامات أو القصص التي ألفها ابن نريد ولا سيما التي فيها أخبار النساء والكهانة

والإخبار عن الغيب والأحلام والرؤى وشخصيات الجان، لأن علم الفولكلور يدور على هذه المسائل. ولا ننسى أن أهل الشام يطلقون على علم الفولكلور اسم «دفتر النسوان» وفي مصر يسمونه «علم الركة».

ومجمل القول في هذا الباب أن علم الفولكلور قديم عند العرب يرجع إلى القرنين الثاني والثالث للهجرة. هذا إذا لم نرد أن نعود إلى الأدب الجاهلي الذي كان حافلاً حاشداً بهذا النوع من الأمثال والحكم والمواظ. وعلى الرغم من رسالة الإسلام التي قضت على الكهانة والأساطير وأخبار الجن والتنجيم والريج والغيب، فإن هذا الفن (فولكلور) ظهر في الإسلام مدوئاً من القرن الثاني للهجرة.

أهمية ومكانة الفولكلور في الوقت الحاضر:

وفي الوقت الحاضر أخذ علم الفولكلور في الأدب الأوروبي مكانة علياً لأنه يساعد الباحثين على الوصول إلى ما يتطلبونه من المعلومات من يتابعها الأصلية فيما يتعلق بمظاهر الحياة للمادة التي يحياها هؤلاء الناس الذين يتصدون لدرس عاداتهم وما احتفظوا به من تقاليدهم القديمة ومما عليه من الأوضاع الاجتماعية والفردية، فيعترفون على كثير من المواد التي يعتقد بها العلم وينابهاها مع غيرها من أوضاع اجتماعية جرت عليها الناس في بلاد أخرى من بلاد العالم مما يدخل في اختصاص علوم كثيرة منها علم طبائع الشعوب (أنثولوجيا) وعلم الاجتماع وعلم التقاليد والعادات.

ومن أهم آثار الفولكلور العلم القائم بذاته بين العلوم أنه عمد إلى تحليل مؤلفات الأدب العالمي سواء مكتوبة كانت أم مخطوطة أم محكية ومروية وهي الحكايات والأحاديث المطلوعة (حواديت) والأغاني والمواويل (موالي) والأمثال والنكات والأمثال العامة التي لا يمكن العثور عليها في ثنايا الكتب ولكن روايتها وتداولها بين الناس يجعلانها قريبة من الثبات في شكلها مما يمكن أن نسميها مؤلفات أدبية، فأسمى مؤلفات الأدب الغربي وأشهرها كالألياذة والأوديسة وأسمى ماكبت وفابست مدينة بأصلها إلى الخرافات العامة والأساطير، وكثيراً ما يكون فيما كتبه الكتّاب في القرون الوسطى ولا سيما المؤرخون والجغرافيون منهم، كلمات وتعابير خاصة بالصناعة والهنسة والثياب والمطاعم والتجارة والملاحة لا يمكن

من علماء الفولكلور:

من اكبر العلماء الذين عنوا بالفولكلور في العصر الحديث الأستاذ جيمس فريز الذي قضى أربعين عاماً في تأليف كتابه The Golden Bough «عصن الذهب» وقد جمع فيه كافة الأساطير والروايات الدينية والقصص القديمة ومعتقدات الشعوب البائدة وأمثالهم وأشعارهم وأغانيهم وهي أصدق صورة لمعتقداتهم، فأسدى أجل خدمة لعلماء الاجتماع وصار كتابه النفيس الذهبى حجة وثقة ومرجعاً. وهو لم يستثن انكلترا نفسها بل سرد خرافات أهلها وأساطيرهم وأغانيهم ونواذرهم لأنه عدّها فتناً من أفتان الشجرة الإنسانية خاضعة بحكم الجنس لكل ما سرى من قوانين الحياة ونواميس الوجود والاجتماع على سائر الامم.

وربما كان في مصر أو في العالم العربى من يخجل من ذكر خرافة أو عادة مستوجبة أو مثل حوشى أو حكمة سوقية مع انطواء العادة أو الخرافة أو المثل على موعظة عالية تكبرت على مدى الاجيال والقرون.

ولا ننكر ان أم الشرق ما برحت تدرج في نبد الخرافات التي لا تلتئم وروح الإسلام كالزار والتنجيم، ولا ندعى ان في هذه الخرافات ما يؤسف على نبذه وإيماله ولكن لا محيد عن القول بأن فيها ما قد يصلح ان يتألف منه بعض التراث الوطنى للشعوب الشرقية كاسماء ملوك الجان (شهورش وشركانه) وعاداتهم وتبايهم وضعاياهم (كالدك الدندى الأبيض والحمل والحمامة الزرقاء) ومصوغهم وأصباغ وجوههم وألظافهم (ويعمنها إلى اللغة السريانية) والأناشيد التي تنشده على دق الطبول.

حاجة الشعوب إلى جمع مآثوراتها الشعبية:

وان هذه الشعوب التي تشعر الآن أكثر مما كانت تشعر قبلا بنزعتها وحاجتها إلى الاحتفاظ بذلك التراث الوطنى، لا يمكنها بل لا يجوز لها أن تهمل ما تتألف منه مظاهر الانماط التي جرى عليها السلف في كل يوم من أيامهم.

على ان هذه الحياة التي قضاهما السلف والأجداد بالامس وما برحت ماثلة امام أعيننا بأثارها لن تلبث ان تصبح من ذكريات الغد البعيد، ولذلك لم يبق من الوقت إلا ما يكفى أن نجمع شواهدا وأعلامها للأجيال القادمة قبل أن تتوارى في طيات العدم وتصبح نسياً منسياً. هذا ما

الغور على معانيها في اكمل القواميس العربية واكبرها، ولكن كثيراً ما تكون هذه للكلمات باقية في لغة من اللغات العامية التي كانت السبب في حفظها وعدم ضياعها (انظر درس المستشرقين اللغة العامية للمستشرق آدمون صوصه ترجمة الداغستاني سنة ١٩٢٢).

اما فيما يتعلق بالآداب العربى فإنه مستمد من حياة الأعراب اليومية قبل الإسلام. ومن المعلوم ان الشعر والمقامات والأخبار - التي ترجع بأصولها إلى حكايات - كانت تروىها وتتغنى بها وترددها وتنشدها طائفة من القصاص والرواة والمواظ والناصحين والمترتزة ضريبوا في مجاهل الأرض على عدد من افراد الشعب يلتفون حولهم في زاوية من زوايا الطرق أو تحت خيمة أو في فناء قصر أو في مجلس عظماء أو في حلقة فقراء.

فكيف يمكن بعد ذلك أن يدرس الأدب العامى أو علم الاجتماع أو أخلاق الشعوب أو أخلاق المجرمين أو عادات المتشردين أو ضحايا المضرات أو طبائع العمال والصناع والفلاحين والزراع دراسة مجدية إذا أهملت دراسة هذه الآداب والفنون والتحف العامية؟

وكثيراً ما يكون فى الأدب العامى ذى الطابع المحلى الخاص من العبقريات ما عصى أن لا يظهر فى الأدب الفصيح العام الذى قل أن تبرز فيه الطبيعة المحلية الخاصة. (انظر كتاب ويلمور القاضى الإنجليزى عن براعة النكتة والقفشة فى اللغة العربية العامية بمصر ١٩٠٢) ففى فصول «خيال الظل» و«قره جوز» يظهر الفرق جلياً واضعاً بين الأمزجة المصرية والعربية والتركية. فقد نقل المصريين والسوريون هذه الفصول عن الترك واليونان (يظل قره جوز اليونانى فاصوليا نيس) وفى فرنسا للمعبد المسمى Grand Guignol ورواياته وقصصه وأشعاره وأغانيه، وفى إنجلترا Punch and judy show وفى كل من البلاد الخمسة أو الستة التي ذكرناها حلت مظاهر الطبيعة القومية المحلية محل مظاهر الطبيعة المنقول عنها، ففى الاغاني والأناشيد التي تتخلل هذه الفصول مثلاً قامت العاطفة العربية الحزينة الولهانة مقام العاطفة التركية الهلابة.

وفى فرنسا حلت عاطفة الهذر والمزاح والمجون محل النكتة الأناجولوسكسونية الباردة القارصة التي كانتا لفحة هواء أو أثر من عاصفة.

«سيمعهم في وجوههم» أي علامتهم أو إشاراتهم أو دلائلهم، وكذلك الألفاظ التي يتكون منها «السيم» هي إشارة أو علامة أو رمز للحقيقة المقصودة.

وقد اخترع أصحاب الحرف والصناعات لغات خاصة بهم، فالبناؤون والتجارون والحدادون وضعوا الفاظاً يعبرون بها عن صاحب العمارة والمقاول والمهندس والأجرة والطعام والشرب وسرقة الأدوات. كما وضع المتجربون وصناع الفراش والأثاث كلمات للدلالة على ربة المنزل وأولادها وبناتها وقرب نواها من محل عملهم للتفتيش عليهم وأسماء الأقمشة وأدوات الصناعة وما يمكن أن يسرق منها وما لا يسرق. وقد وضع أحد علماء المصريين قاموساً لهذا النوع من اللغات الرمزية، وأسمه عند العرب في اللغة الفصحى للملاحن، وقولك تلحن إلى فلان أي تشير إليه إشارة رمزية أو سرية، ومرجع الأمور في كله إلى قيمة القديم للسالف. والناس في معظم أحوالهم لا يرتاحون إلا إلى القديم ضمن الحديث، ولذلك يقلقون أمام الصور الجديدة في الحياة والمجتمع والتي لم يلقوها، ويتألمون من الصور القديمة التي أصبحت بائنة لا تتفق مع روح العصر. وهذا الذي صرف العلماء والأدباء في الشرق عن درس الفولكلور وجمع فروعه والاستفادة بشرايده وحكمه.

الشرقيون بين الماضي والحاضر والمستقبل:

والشرقيون ولا سيما المصريون قلقون اليوم لأنهم مترددون بين الماضي والحاضر، وبين الحاضر والمستقبل، لا يعرفون أية صورة من صور الحياة يتبعون ولا إلى أي قطب من هذين القطبين يتوجهون؛ فالماضي يهزم والحياة الجديدة تستفزهم، إلا أن الماضي المحسوس أثقل على كاهلهم من المستقبل المجرد، وهم سواء أبا أم أربا ساءت بهم الصورة المزدخنة في تيار المدنية الحديثة. ولعل أبدع صورة صالحة لحياة الشرقيين لا تتم إلا بتحليل هذا الماضي القديم إلى عناصره المكونة. فإن الأمم الحديثة لا تستطيع التجرد من جميع عناصر حياتها السابقة، فمن يبنى حضارة حديثة وأدباً جديدة على انقراض حضارة قديمة يستفيد من أوضاعها وخطتها وانقاضها ويجمع بين الماضي والمستقبل ويضع القديم في الحديث ولكن الصورة المجردة التي في نفسه هي أصل إبداعه.

عملت به من زمن قديم الأمم الغربية بشأن مظاهر حياتها الشعبية وما شذرت فيه أخيراً بعض الأمم الشرقية كاليابان وتركيا، فهي تجمع في متاحف خاصة أنثولوجرافية وأنثولوجية طائفة من الثياب والحلى والمصوغ والشارات والأسماء والأشياء التي يستعملها الشعب في قضاء مطالبه وتحفظ مجموعات من الأقراص الفونوغرافية التي سجلت عليها الأغاني العامة، عدا ما تسجله وتطبعه من الأمثال والقصص والنكات والشواهد العامة، لأن اللغة العامة هي أعظم مظهر من مظاهر الحياة الشعبية، فيها وحدها تستطيع أن تعرف وتحفظ أسماء الأشياء والألوان والآلات والأوعية التي كان يستعملها أجدادنا، والأمثال التي ضربوها فجمعوا فيها الكثير من الحكمة والخرافات التي يعتقدون بها فتنبئ من وجهة نظرهم في الحياة، ويزيد على ذلك أن اللغة العامية غنية بالنكات والمهازل والنواير مما لا يمكن أن يوجد ما يعدله رشاقة ودقة في اللغة الفصحى، وهذا ما يحمل المثليين والمؤلفين المعاصرين على الاتجاه إلى اللغة العامية في التأليف والتمثيل فنجحوا نجاحاً أكبر من نجاح المؤلفين والممثلين الذين يؤدون عملهم باللغة الفصحى. وهذا ما يدعو الصحف الهزلية في إنكلترا وفرنسا وأمريكا والشرق إلى تفضيل اللغات العامية على الفصحى في معظم ما تكتبه وتصوره وتتمثل به.

ملاحن المجرمين وأرباب الحرف والصنائع:

ومن الأمثلة الحية على فوائد علم الفولكلور ما وصل إليه نيتشو فور وبرايس وإدموند لوكار - وكل منهم من علماء الاجتماع الجنائي - من كشف اللغات السرية والرمزية Slang, Argot وهي اللغات التي يستعملها المجرمون في العالم في التخاطب والقراسل وينقلون بها أهم أسرارهم في اقترااف جرائمهم. وقد وضعت لها قواميس وشروحات وحلت رموزها فإذا بها مزيج عجيب مدغم من اللاتينية واليونانية والعامية المحرفة عن معانيها الأصلية إلى معانٍ جديدة توافوا عليها، ولها قانون ومفتاح يمكن بهما قراتها على حقيقتها.

ملاحن أصحاب الحرف والصناعات في مصر:

وفي مصر يوجد لهذه اللغات مثل في مايسمى «سيم» وهي كلمة مأخوذة من لفظ سيماء كقول الله

دراسة نفسيات المجرمين عن طريق الفولكلور:

وسنرى في رأي العلامة ماريو جويل المؤرخ الاجتماعي العظيم فائدة الجمع بين القديم والحديث في درس النفسيات عن طريق علم الفولكلور الذي انخرط بإتقانه والتبحر فيه. فقد كتب أنه درس اللغات السرية في فرنسا ووقف على أسرار المجرمين قال: لقد درست في أنحاء باريس عقلية أصحاب الأدب الشعبي... وقد ظهر لي أن ارتقاء الفكر وازدياد المعرفة لا يقتضيان بالضرورة ارتقاء الأدب والأخلاق لأن حكم الحال غير حكم المنطق والمقال. فقد تنمو للمدرك العقلية ويتسع أفق الخيال والتفكير وتجمد مع ذلك العواطف وتجهف الميول وتنضب ينابيع الرحمة المنسجمة مع القلب، فليس كل ارتقاء عقلية مصحوباً بارتقاء خلقى وقد تعرف الشيء ولا تعمل به، وتترك الواقع ولا تفكر في إصلاحه كهؤلاء المجرمين والمستهترين وأعداء المجتمع والمتأمرين على الثورة العامة الذين عاشرتهم طويلاً في مختلف أنحاء باريس لأدرس أخلاقهم ولغاتهم وأسرارهم ورموزهم. وإذا سار المرء زماناً على طريقة الإجرام وفكر طويلاً في طرائق الخلاص والنجاة بنفسه وبالعزيمة وتجنب أعمال الشرطة والمتعقبين وتضليل رجال العدالة أصابه ركود في التفكير واضطراب في التصور وتشويش في العمل وقلق في النفس؛ لأنه كالحيوان المطارد الذي يفتنى أثره للصائدين فتجمد عاطفته ويصير كالآلة التي تتحرك بإرادة غيره لا بنفسه فيخسر صفته وينحط إلى أدنى درجات الحيوانية ويخلو من العاطفة ويتقلب صور الطبيعة والحياة في نظره إلى صورة واحدة فلا إبتسام على ثغر الزهر ولا نور في أشعة الشمس ولا أمل في حمرة الشفق كأن هذه الألوان قد تبدلت أو تقلبت إلى لون قاتم غامض كما تبدلت ألوان الأشياء التي رسمتها أشعة الشمس بظلالها فضاعت العنوية من الحياة وأشبعت الموت.

وقد تجلت لي هذه المظاهر في حياة المجرمين وتبدير جرائمهم وتنفيذها ووسائل الفرار. إنهم يتصورون بالتخمين والحسد معنى للجريمة وخيالاً عاماً مبهماً يقلبونه بالتفريع إلى شكل حسي وصورة مشخصة أو مجسدة، فربيس العصاية يدرك النهاية قبل البداية ثم يعود ورفاقه... ولا سيما الأقوياء في التفكير منهم وأصحاب الأخيلة الخصيبة... إلى المبدأ فيفكرون في الوسائط والوسائل التي يمكن الانتقال بها شيئاً فشيئاً إلى الغاية. وعند ذلك تصبح الغاية المجردة وهي القتل أو الحصول على المال أو خطف الشخص أو المؤامرة الجنائية مشخصة مجسدة، ثم يجمعون العدد والآلات والشباب ووجوه التنكر ويستعرضون الحوادث المقبلة ويصورون الوقائع المحتملة والمواقف الحرجة والأخطار التي يستهدفون لها ويصفون الأشخاص والأماكن ويحددون الأوقات تحديداً دقيقاً يستطيعون به تحقيق الغاية التي يستطلعون إليها، وكثيراً ما يرسمون الخرائط والخطط قبل حدوثها فتأتي منطقية على الواقع الذي سوف يجري ويقع.

ثم يضمون الألفاظ والأسماء التي يتعارفون بها ويهتفون بها في أوقات الخطر ثم الأناشيد التي ينشدونها بعد الفوز بالعزيمة والنجاة من الخطر، حتى أصناف الطعام والشراب التي يتمتعون بها ويحتفلون بها بعد النجاة، فانظر إلى سعة الخيال وقوة التصور وقطرة التكليف وإرادة التنفيذ الباعثة على النجاح عند هؤلاء المجرمين.

فالوقائع التي تفيلوها والاستعدادات التي أتموها والألفاظ التي وضعوها والجمل التي ركبوها مقتبسة من حياتهم في وسط المجتمع الذي نصبوا أنفسهم لمصاريحه انتقاماً من المظالم الحقيقية أو الوهمية التي اعتقدوا أنها واقعة عليهم، ولولا وجود هذه العناصر ما أمكن التركيب هـ كلام هذا العالم الفحل الذي لم يتطفل أحد قبله في تحليل نفسية المجرمين بفضل إتقانه علم الفولكلور وعلم النفس الاجتماعي في شتى الطبقات الإنسانية.

موسوعة الحرف التقليدية والدور الحضارى المصرى

عرض وتعليق : طلعت رضوان

تناول الجزء الأول أربع حرف على قاعدة المادة العلمية والبحث الميدانى، كما شمل بحثاً نظرياً كتبه الناقد محمد كمال الذى أشار فيه إلى دور أجداننا المصريين القدماء فى التمهيد الحضارى للبدائيات الأولى للحرف على مستوى العالم القديم، ويلتقط مشهداً دالاً ضمن مقتنيات المتحف للمصرى حيث «صورة النساء يغزلن وينسجن فى حانوت، كما يشاهد النجارون يقومون بعملهم فى حانوت أخرى وكذلك دور أجداننا فى إنشاء مدينة أخيشا - تون او (أفق آتون) وهى المشهورة بـ (تل العمارنة) بالقرب من مدينة ملوى جنوب مصر (سلمى حسن، موسوعة مصر القديمة - الجزء الخامس - ص ٢٧١، ٢٧٢). كتب محمد كمال أن هذه المدينة أنشئت فى الأصل لتكون مدينة دينية لحماية المذهب الجديد، ولكن أهلها وخاصة الطبقات الدنيا منهم حرصوا على إقامة صناعات خاصة بهم. وقد شيدت بهذه المدينة عدة مقابر ومسكنات جميلة لكل الأشراف ورجال البلاط، وقد عثر المصرى لكثيراً بمسكنه. وكانت تلك المنشآت تتطلب قدرًا كبيراً من صناعة الخزف والزينة التى اندفعت نحو الرسم البارزة المزينة بالألوان الزاهية وهو الذوق الذى ساد مصر فى كل العصور تقريباً، ولكنه اتجه فى عصر أخشأتون إلى استعمال الخزف المطلى والزجاج الملون فى أعمال الخزف».

وفى هذا الباب أيضاً تصاليف تاريخى لنظام الطوائف. أما الفصل الثانى منه فقد اهتم بإبراز بعض العقائد فى منظومة

أصدرت جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة بالتعاون مع مؤسسة اغاخان للخدمات الثقافية (الفرع المصرى) الجزء الأول من موسوعة الحرف التقليدية بمدينة القاهرة التاريخية.

فى البداية يوضح الفنان عز الدين نجيب رئيس مجلس إدارة جمعية «أصالة» فى تقديمه لهذا العمل المهم «إن الأمم المتحضرة لم تعد تنظر إلى موروثها من الفنون اليدوية التقليدية نظرة أدنى من الفنون الجميلة (التشكيلية)؛ فقد أدركت أن هذا الموروث يمثل الإبداع الجمعى للشعوب ودالة هويتها الثقافية ووعاء رسالتها الحضارية. ومن ثم، فإن الحفاظ عليه هو حفاظ على الهوية، خاصة وأن السنوات الأخيرة من القرن العشرين حملت مخاطر اجتياح العولمة الثقافية لهويات الشعوب».

ومنذ إنشاء جمعية «أصالة» وهى تحمل موعوم الحرفيين. وللجمعية فضل احتضانهم وذلك بعرض منتجاتهم داخل مصر وخارجها فى معارض دولية فاز فيها الحرفيون المصريون بالجوائز الأولى. كما اهتمت بتدريب الأجيال الجديدة من الحرفيين، ثم كان هذا المشروع الذى نفتقده الثقافة المصرية: أى مشروع موسوعة تكون بمثابة المرجع العلمى عن الحرف التى تخصص فيها المصريون وطبوعها بإبداعهم المستمد من تراث أجدادهم.

الملابس فيبعضها مزخرف «بشرايط مضافة عن طريق التطريز مثل رداء توت عنخ آمون والواضح به الكولة أو الإضافة الشريطية عن طريق التطريز». أما عن الكراسي التي عُثِر عليها في مقبرة رمسيس الثالث، فقد وجدت خدائيات من القماش بها زخارف مضافة بالقماش أيضاً والأمثلة كثيرة في التاريخ المصري القديم (ص ٨٢ - ٨٤).

● في باب (المصاغ الشعبي)، كتبت الفنانة عابدة خطاب: «لقد استخدم المصريون في وقت مبكر الصلي الذهبية والفضية» ومن الأسرة الأولى (٣٤٠ ق.م) تم العثور على «مجموعة من المشغولات الذهبية تتضمن أربع أساور غاية في الدقة والإتقان من حيث تصميمها وتعدد خامات تنفيذها وهي مؤلفة من الذهب والفيروز والعقيق، هذا إلى جانب الكنز الذي عُثِر عليه في مقبرة (حطب - هرس) والدة الملك خوفو، حيث عثر على مجموعة من الفضة معلاة برسوم على شكل ذباب ضخم ومرصعة بالفيروز واللازورد وقد شمل استخدام الحلي عامة أفراد الشعب (ص ١٠٨).

٢ - الدور الحضاري للفنان المصري رغم اختلاف المعتقد الديني.

فكتبت الفنانة سمويلا ولي الدين: «مع بزوغ فجر الإسلام باعتبارها عقيدة جديدة استخرج الخراط المسلم إلى جانب زميله القبطي (تقصد المسيحي) يتبادلان الخبرات والثقافات الخاصة بمعتقد كل منهما وما يصبان في النهاية داخل بوتقة الروح الإيمانية السمحة، فعمل القبطي في المساجد وعمل المسلم في الكنائس» (ص ٤٦).

● وكتب الفنان عامر البراقى أنه تم العثور على مجموعة من «العاج والعظم معروضة في القاعة الثالثة عشر من الجناح الجديد بالمتحف القبطي. وقد رثت الفنانين المسلمين في مصر هذه الصناعة عن القبط كما ورثوا غيرها من الحرف والفنون» (ص ٥٩، ٦٠) وفي موضع آخر كتب عن دور المصريين في الزخارف النباتية: «كان عطاء الفنان المصري المسلم استمراراً جلياً للفنان القبطي» (ص ٧٢).

● وكتب الفنان عبد المحسن الطوخى: «استمر الأقباط يعملون بحرفة الخياصية تحت الحكم العربي سواء من بقى على دينه أو من أسلم منهم. فالعرب لم يعملوا في هذا المجال. لذا ظل أهل البلاد الأصليين يشكلون طبقة الحرفيين الذين كانوا ينظمون في نقابات منذ العصر الروماني والبيزنطي» (ص ٨٤)، وكتبت الفنانة عابدة خطاب أنه: «عندما دخل العرب مصر وجدا بها صناعة راقية للحلي تعتمد على المصاغ والفنمين القبط الذين أثروا في الفنون الإسلامية في عصورها الأولى» (ص ١١٠). وقد أجملت الفنانة عابدة رؤيتها هذه

الأساطير المصرية عن الآلهة الأمر الذي ابتعد به عن هدف الموسوعة، أي التركيز على الحرف، كما أن هذا الفصل وردت به بعض الأخطاء مثل النص على أن الـ (كا) هي الجسد (ص ٢٤) في حين أن ترجمة الـ (كا) لدى كل علماء المصريات هي القوين (أي قرين القوين) [انظر: معجم الحضارة المصرية - مجموعة علماء - الهيئة المصرية للكتاب - ص ٢٩٧، وكتاب (حضارة مصر الفرعونية) - تأليف فرانسوا دوما - ترجمة ماهر جويجاتي - المجلس الأعلى للثقافة - عدد ٤٨ - ط ١٩٩٨ - ص ٧٩]. أما كلمة الجسد في اللغة المصرية القديمة، فهي (خات) وهذا مثال واحد عن بعض الأخطاء التي أرجو تداركها في الطبقات القادمة.

محاور مشتركة بين الباحثين:

رغم أن الموسوعة تناولت أربع حرف، وكان كل باحث يعد بحثه مستقلاً عن باقي الباحثين، مع ذلك، جمع الباحثين الأربعة اتفاقاً على بعض المحاور المشتركة مثل:

١ - الدور الحضاري والريادي لأجدادنا المصريين القدماء في الإبداع الفني والتقني، والأمثلة على ذلك كثيرة أذكر بعضها:

● في باب (خراط الخشب) كتبت الفنانة سمويلا ولي الدين أن بواكير خراط الخشب «وصلت إلينا ممتلئة في كرسى توت عنخ آمون الذي ظهرت فيه الملقات المخروطة بالقوائم، وقد ورت التجاريلن الأقباط (تقصد المسيحيين) ممن عايشوا الحضارة الرومانية مهارة تشكيل الخشب» (ص ٣٦).

● في باب (التطعيم) كتب الفنان عامر البراقى: «منذ فجر تاريخ الوادي ذاعت شهرة مصر في صناعة خراط الخشب والتطعيم، وما وُجد على بعض التوابيت الخشبية لهر أبليغ دليل على ذلك، لاسيما تلك الأحجار الكريمة والأصناف وسن الفيل والفضة والذهب التي كست للخشب. وقد عُثِر على بعض الكراسي - خاصة كراسي العرش - مطعمة بعدة خامات من الصنف والعاج» (ص ٥٩) وعن تاريخ استخدام العاج كتب أن الفراعنة (يقصد المصريين القدماء) عرفوا صناعته ووصلوا فيه إلى درجة سامية من التقدم وشكلوا منه التحف المختلفة. كما زينوا الأرواح الصغيرة منه بالزخارف المعفورة والزجاج البارز، وأن هذه الصناعة انتقلت من «الفراعنة إلى الفينيقيين ثم اليونانيين ثم الرومان ثم البيزنطيين» (ص ٦٦).

● في باب (الخياصية) كتب الفنان عبد المحسن الطوخى: «إن المصري القديم هو أول من عرف الخياصية في عصر بناء الأهرام. وأن المصريين اندكوا فن الخياصية بمعنى الزخرفة بحيكاة أو تطريز قطع ملونة من الجلد أو القماش، وعن

(المسلم) يعكس ثقافته القومية في فنه وكذلك الفنان التركي (المسلم) إلخ. وبالتالي، تستطيع أن تميز بين الفن الهندي والفن التركي أو المصري أو الفن الإيراني إلخ.

٤ - اكتفى أغلب الباحثين بذكر المراجع في نهاية كل بحث بشكل عام، الأمر الذي يشكل صعوبة على القارئ الذي يود أن يرجع إلى كل معلومة تاريخية على حدة وهذا لا يتحقق إلا إذا دُون الباحث مهابشاً خاصاً بكل معلومة.

٥ - ذكرت الباحثة عابدة خطاب أن «التوبيين الحاليين أصلهم من بدو جزيرة العرب»، في حين أن أغلب المتخصصين الثقة يجمعون على أن الشعب التوبى من الشعوب الحامية أى ليس من الساميين، أى ليسوا عربياً ولا عبريين، وأن أصلهم إفريقي ولغتهم من الفرع الحامى مثل اللغة المصرية القديمة. وكذلك واحد كتب العالم الكبير سليم حسن «دلت نتائج الفحص عن الهياكل البشرية التى وُجِدَتْ فى القدم الجبانة التوبية على أنها من سلالة المصريين نفسها. وأن سكان بلاد النوبة ومصر يُنسبون إلى الجنس الحامى» وكتب أيضاً «أصبح لدينا في عصر ما قبل التاريخ ما يمكن أن نطلق عليه اسم «مصر الكبير» الموحدة من حيث الجنس والثقافة وتمتد من أول وادى حلفا حتى الفتاة» وكذلك كان يسكن في بلاد النوبة السفلى قوم من النوبيين القدامى الذين يُنسبون إلى جنس سكان مصر نفسه في عهد ما قبل التاريخ وأن مهمهم الحامى كان مشغولاً بدم الزنوج» بل إن بعض الهة بلاد النوبة تسمت بإسماء الآلهة المصرية، وكما كان في مصر الثالث الشهير (أوزير - إيزيس - حورس) كان في النوبة ثالث يتكون من الآلهة (خنوم - سانات - عنقت) والاسمان الأول والثالث مصريان. ومن المهم أن أشير إلى أن سليم حسن اعتمد على الكثيرين من علماء المصريات الثقافية (موسوعة مصر القديمة، الجزء العاشر، من ص ٢ - ٦، ص ٧٥ - ٧٦، ١٩٨٨).

موسوعة الحرف التقليدية والدفاع عن الشخصية القومية:
وقد أوفت جمعية أصالة بوعدها، وأصدرت الجزء الثانى من موسوعة الحرف التقليدية في مصر (أغسطس ٢٠٠٥) بعد مرور عام وسبعة أشهر على صدور الجزء الأول.

ويتناول الجزء الثانى أربع حرف، من خلال منهج على منضبط يؤكد التوبى المشترك في البحوث الأربعة: التعرف بالحرف، التطور التاريخي، أنواع الخامات والشكل الفني، الأدوات والآلات المستخدمة، المراحل التقنية، الركائز الثقافية والقيمة الجمالية، أعلام الحرفة، كشاف المصطلحات، جهود الإحياء والتطوير، التحديات التى تواجه الحرفة، وفى نهاية كل باب قائمة للمراجع. واعتقد أن هذا المنهج العلمى الذى التزم به

عندما كتبت في مستهل بحثها عن الأنماط المختلفة للحلى في بعض أقاليم مصر... يهمننا أولاً أن نشير إلى أنها جميعاً حملت مؤثرات عديدة وافدة من ثقافات خارجية تبعاً لعوامل الاحتكاك والتفاعل عبر الهجرات والغزوات وقوافل التجارة، لكنها تبلورت بروح الشخصية المصرية وتراثها وعقائدها وسماتها المعتدة منذ الحضارة الفرعونية» (ص ١٠٧).

٢ - أن الفنين المصريين الذين تخصصوا في الحرف التقليدية أبدعوا في الجمع بين الوظيفة النفعية والجمالية وكذلك على ذلك أرجو من القارئ الرجوع إلى ما كتبه ا. عيد الحسن الطوخي (ص ٩٢، ٩٣).

٤ - أن أسوأ فترات التاريخ المصرى هي فترة الحكم العثماني، وهذه الفترة كانت «مباشرة الكارثة على الصرف اليدوية في مصر، حيث تم ترحيل أصحاب ما يقرب من خمسين حرفة إلى الاستانة» ولكن «مصر تمكنت من الإنجاب مرة أخرى حتى كان عصر محمد على... إلخ» (ص ٨٦).

٥ - أن الحرفيين المعاصرين في الحرف محل البحث قد ورثوا الحرفة عن الآباء عن الأجداد.

٦ - جمع مفردات كل حرفة، سواء من حيث الخامات المستخدمة أو المواد الإضافية أو الآلات والأدوات أو حتى اللغة الخاصة بكل حرفة. وهو جهد كبير يساعد أى باحث مستقبلاً في دراسته لتاريخ كل حرفة في مصر.

ملاحظات نقدية:

يشجعني على كتابة هذه الملاحظات عمق تقديرى للجهود الذى يبذل كل المشتركين في هذا العمل المهم، وذلك بهدف الوصول على مستوى أكثر دقة وانضباطاً في المصطلحات خاصة في العمل الموسوعي.

١ - استخدام الباحثين تعبير (التاريخ الفرعونى) و (الفن الفرعونى) وهو تعبير يجافى لغة العلم، بمرعاة أن الفراعنة حكماء مثل الأباطرة والأكاسرة، وأن الشعوب هى التى تصنع الحضارة. وبالتالي، فإن لغة العلم تهتم أن تكون الإشارة إلى الحضارة المصرية هكذا: (التاريخ المصرى القديم)، (الفن المصرى القديم)... إلخ.

٢ - استخدام الباحثين كلمة (أقباط) وهم يقصدون المسيحيين المصريين، في حين كلمة (قبط) لغوياً تشير إلى المعنى القومى أى (المصريين) أما كلمة مسيحي فهي تشير إلى اعتناق الديانة المسيحية.

٣ - استخدام الباحثين تعبير (الفن الإسلامى) وهو تعبير يجافى لغة العلم، بمرعاة أن الفن لا دين له ويؤكد ذلك أن الإسلام تمتعته شعوب كثيرة، ومع ذلك، فإن الفنان الهنـدى

الباحثون الأربعة لم يأت وفقاً لقانون المصانفة؛ وإنما جاء نتيجة وضع إطار عام لكليات البحث، وأن هذا الإطار هو الذى أضفى المنهج العلمى فى تناول كل حرفة.

وعن المحاور التى حرص الباحثون عليها التأكيد على دور المناخ والموقع الجغرافى والتراث فى تحديد الشكل الفنى للمنتج، ومثال ذلك ما ورد فى باب «الأزياء الشعبية» حيث «لها لغة رمزية عند بعض القبائل مثل تطريز الفتاة السيناوية المعزاة أجزاء من ثوبها باللون الأزرق، عكس المتزوجات اللاتى يستخدمن اللون الأحمر فى التطريز . كما يختلف الخمار أو البرقع الذى ترتديه سيدات كل قبيلة فى سيناء عن الآخرى. وفى واحة سيوة ترتدى العروس فى اليوم الأول للعرس ثوباً أسود اللون، ثم تستبدله بلوفر أبيض فى اليوم الثالث تيمناً بالحياة الجديدة» (ص ١٨١، ١٨٢).

فى الجزء الأول، اهتم الباحثون بإبراز الدور الحضارى للفنان المصرى رغم اختلاف الدين؛ أى إن الفنان المصرى - بعد أن اعتنق الدين المسيحى والإسلامى - ظلّ تأثير التراث المصرى القديم فاعلاً فى إبداعه التشكيلى وهذا الجانب الذى كان بارزاً فى الجزء الأول جاء خافئاً فى الجزء الثانى، وهو ما أنجز تداركه فى الأجزاء القادمة.

وهذا العمل العلمى المهم، الذى أكن لكل من شارك فيه التقدير، يدفعنى لأن أبدي بعض الملاحظات التالية: فى باب الأزياء الشعبية ورد العنوان الفرعى «ملابس الطبقة السفلى». فإذا كان المقصود هم الفقراء، فلماذا لا نقول «ملابس الفقراء»؟ وورد أيضاً تعبير «ملابس أغلب اللوسرات من الطبقة الدنيا» فكيف يجتمع نقيضان؟ وفى باب النسيج ورد لفظ «الجحش» من بين أدوات الحرفة. ونظراً لغرابية الاسم والتطابق بينه وبين الحيوان المعروف بهذا الاسم كنت أفضل أن يقدم الباحث للقرائى السبب الذى جعل أبناء الحرفة يسمون هذا الاسم على هذه الأداة. وفى باب الأزياء الشعبية، ورد اسم «الكشتبان»، ولم يشر الباحث إلى أن أصل الكلمة من اللغة القبطية «كشتبان» وتعنى الأداة التى يضعها الخياط فى إصبعه لحمايته من شك الإبرة، وهى من إبداء هذه الملحوظات هو مراعاتها فى الأجزاء القادمة، خاصة أننا إزاء موسوعة علمية.

ولأن الجزء الثانى يحكمه منهج علمى، فلم تكن مصادفة أن ينهى كل باحث دراسته بـ «التحديات التى تواجه الحرفة» والتى يمكن إجمالها فى:

- عجز الأجيال الجديدة من الحرفيين على مجاراة التكنولوجيا الحديثة.

- ارتفاع ثمن الآلات وانخفاض سعر المستورد.

- رفض الآباء تعليم الحرفة لأبنائهم ليلتحقوا بالتعليم العام.

- الغياب الكامل لدور الدولة.

واعتقد أن الإصرار على بيان التحديات هو الذى سيحدد مصير الحرف التقليدية فى مصر؛ أى إن هذا البيان سيحدد رد فعل مؤسسات الدولة، إما دراستها والعمل على تلافى المعوقات، أو الاستمرار فى قتل الحرفيين بأسلوب الصمت والتجاهل. هذا هو التحدى الذى طرحته الموسوعة فى الجزء الأول والثانى. على أجهزة الدولة أن تقدم الدعم المادى والمعنوى لهؤلاء الفنانين الحرفيين كما تفعل دول كثيرة مثل الهند؛ وذلك بإنشاء مراكز تدريب وتشجيع التدريب والمنسوب مادياً وفتح أسواق للتوزيع وتقرير الإعفاء الضريبى والخمرى، وألبده فوراً فى تنفيذ مشروع مدينة الحرف التقليدية، وهو المشروع الذى تبنته جمعية أصالة وناشدة للمستويلين فى مصر عن الثقافة لتشجيعه ودعمه، والمثير للاسئاس أن المؤتمر الاقتصادى الدولى بالقاهرة عام ١٩٩٦ تبنى فكرة مشروع مدينة الحرف التقليدية ودعا الحكومة المصرية للمساهمة فى إقامة هذا المشروع والأكثر لماً أن السيدة سوزان مبارك قامت بنفسها بوضع حجر الأساس لهذه المدينة عام ٢٠٠١، وحتى الآن لم توضع طوبة واحدة على الأرض المخصصة للمشروع. كما أرى ضرورة استصدار تشريع ينص على وجوب تخصيص نسبة ٢٠٪ من كل مبنى للأعمال الحرفية مثل خراط الخشب والطعير والرسم على الزجاج إلخ. وأن يسرى هذا النص على المنزل والطالب من الشخصيات الاعتبارية والطبيعية كما هو منفذ فى دولة المغرب بحكم القانون.

إن الحرف التقليدية - لو تم الاهتمام بها من أجهزة الدولة - سوف تساهم فى دفع عجلة التنمية الاقتصادية، وتزيد من الدخل القومى، وتعالج مشكلة البطالة، إلخ. وكان الفنان عز الدين نجيب على حق عندما كتب فى التقديم أن السنوات الأخيرة شهدت «تجريباً ثقافياً قضى على الكثير من الحرف مع زحف أنماط الذوق الأجنبية وغزو المنتجات الحرفية للأسواق المحلية، حتى تلك التى ترتبط بالعقيدة الدينية أو بمظاهر الحياة الاجتماعية».

ولعل ما يغيب عن المستويلين وعن الثقافة فى مصر أن الدفاع عن الحرف التقليدية هو دفاع عن الشخصية القومية فى ظل محاولات تنويعها فى ثقافات أخرى تسعى لتدميرها.

نميم مسلسل من محافظة أسوان

جمع وتدوين: جمال عدوى

قالوا إذا سرق سارق أخيه قبله
أكبر منه كان خلاها في اللي يليه
شالها في نفس يوسف والسماحات ليه
كل نبييا بقومه الإله يبلليه

بنيمين حُجِرَ للعودة.. ليه ناهين
كبيرهم قال لهم ليه عن عهدكم ساهين
ولا بنسيب اخونا ونحن متجهين
وبرضه ح أصلى لحكم الخلقني راين

من يوسف أخيههم ليهم اداه عابو
يعقوب في حزنه لاشك قل قعاده
شم ريحة قميص رغم اللي جاي وبعاده
قال للجالسين القلب بدا اسعاده

لمان فصلت السعير للوطن من سدرى
قال يعقوب هنأى من نسمة منحدرى
شم ريح يوسف والخلق ما بقدرى
قالوا الجالسين انت في ضلال كالبدري

معاهم كان قميص يوسف اللي عنده بصيره
وأيام الفراق اللي مابينهم ما هي قصيره
جزاه عن الصبر خالقه ويقالو نصيرا
لما القو القميص فوق وجهه.. رد بصيرا

رموه في الحب «يوسف» أخوته وفاتوه
ولا عرفوه.. عرفهم مصر لما اتوه
سالهم سامعين .. بين طريق كنتوه
من كنعان ولاد يعقوب.. تواردتوه

احنا أشقه عشرة لابونا اتنين كانوا
في البريه واحد منهم كان هلاكوا
أخيكم من أبيكم هل ياجى في امكانو
كبير شيخا أبونا.. سلاوتوه بيه في مكانو

رجعو إلى أبيهم والرجاء ابسوه
بنيمين معاهم في الرجوع يخنوه
عاهدهم أبيهم وكلهم... عاهسوه
وما خانسوه إلى أرض الملك وبوه

بنيمين وصل .. يوسف أخيه ضماه
على صدره بيعاينوا وكلهم غرماه
أسر يوسف لإخاه.. في ودنه بكلماه
أخوك يوسف أنا من القتل ربه حماه

يوسف مؤمن بالخالقه عنده يقين
قال ليهم وليه أخواته ما حقين
صواعه في رحل أخيه وضعه وخلا الباقي
ونادى منادى أيها السعير إنكم سارقين

بسم الله بديت خالق بقدرته نشأني
وكنيت أنا في طفولة ضعيف قويت مشأني
وجعل أيامي بين يقظة ومنام يغشأني
حمدتو إلهي ثم دعيتو يصلح شأنني

يعطى بحكمة ربي وبالفحوب علام
وفيض فضل الكريم عاجز في حصره كلام
وخصنا مسلمين فيض نعمة الإسلام
وارسل فينا أحمد نور وملحى ظلام

صلاة الله عليه نور هادي للحيران
ويوم انشأنا كان منو القمر غيران
وليلة الإسرا طار به البراق طيران
وارتقى صار هو ورب العباد جيران

صلاة الله عليه منقذنا من النار
وسفينة إلى ناهوا لو كان قصصوا نوره فنار
مولود نور وفي قصور يَصْرَة يومها أثار
وَدُنْيَاه جات ذهب مالزمو فيها دينار

عليه نصلي صاحب الملة الغراء
نبيينا العربي أُمي وعُلم القراء
جاتو الدنيا ليها ولا قبل إغراء
ودعا مولاه أن يحشر مع الفقراء

والتسليم يلزم كل صلاة نصليها
وقولي صلاتو ياروحى ويوم وأصليها
ودون الأنبياء ليه خاصة هو الخاص ليها
يشفع فينا يوم الناس جحيم يصلحها

وصلاة الله على إلى بيتو أهل الجود
وكل من حبهم وسار سيرهم منجود^(١)
أهل التقوى أهل عبادة أهل سجود
وهبهم ربي أفضل ما في خلقو وجود

وأصحاب الرسول مثل الرُّبَيَّا لاهو
والإسلام في يوم ما هل كانوا هلالو
أقاموا بسيفهم شرع الله جل جلالو
عرفوا حرامه واجتنبوه أخلو حالو

والصديق صديقه وكان معاه في الغار
وأكابر الشرك يوم أسلم عمرنا صغار
والأملاك لذى النورين عملوا وقار
والكرار إصام في الحق وأسد إن غار

وباقى العشرة وصفاً أعجزوا الشراح
وبشرة ربي في جنات نعيم وبراح
لسعد ولابن عوف يامننتهى الأفراح
ولسعيد والزبير ولطلحة والجراح

وشرف الأمهات للمؤمنين حايّزات
وكفاهن فخرهن في بيته تلميذات
زوجات الرسول ياسعدهن فبايزات
ودنيا وآخره في أعين رضاء الذات

وأهل النصرة ناس نعم المقام ماوهم
ونعم الأخوة ناس إسلامهم خاواهم
كبروا ربهم أبطال وحملوا لواهم
وفتحوا الدنيا بالدين الإله قواهم

جند الله دفاع لدين وكانوا حماتو
وكانوا على يقين أن قدموا الروح ماتوا
أحياء عنده في خاصية من رحماتو
وعلى الأشهداء شرفهم يوم شديد زحماتو

جند الله رجال في صدق وإخلاص ذمة
بواسل في الحروب وإن افتوا كانوا أئمة
مهمتهم عقيمة وقُدسوها مهمة
رباية مله في الأخلاق يفوقوا القمة

سادوا الدنيا أهل الهجرة والأنصار
ولا زأغت بمصائبهم ولا الأبصار
وكانوا على الطغاة العاصفة والإعصار
وأصحاب قرار في حصار وفك حصار

ونشروا العدل وداعين للجهاد قوم جاهد
وفي سجل الشرف والعزة أكتب وشاهد
واسم الله قسم إخلاص لربك عاهد
وحُرّ النشأة في دنيا الأذلاء زاهد

ازهد في زمن أرحامو متظامات
وفيه الفتنة ما تركت قيم سالمات

وقال عنها المبلغ صادق الكلمات
قطع الليل وهو في حالك الظلمات

كتاب الله نجاه للتابعين وأمان
كتاب آياته نور في كل مكان وزمان
وغضب الله على ناس قُلِّلوه أمان
وأمان ما يلقوا اقوام ضُيعوا الإيمان

وضيعوا سُنة المختار وأحبوا ذنوب
وفي مرتع مع الشيطان أراحوا جُنب^(٧)
وشيطان إن يغيب الآف مكانو توب
ونشروا الفاحشة داخل الكون شمال وجنوب

نشروا الفاحشة كيد في ديننا الكافرين
وإحنا عن القيم في بُعْدنا مسافرين
ولا قُلة بل في كثرة متوافرين
ولكن في خصام في ضعف متناافرين

وتجافينا ما أصلحنا ذات البين
وتسالع القلوب ما أخلصن قلوبين
خربوا قلوبنا وزعق غراب البين
وُغلبنا في الصباح في الليل يزيدُ غلبين

فوق الطاقة حملنا وإحنا اتناسينا
هونا^(٨) على عدائنا على القرابة قسينا
وخلعنا الجرأة ثوب وليسنا خوف يكسينا
وفوق الدنيا عايشين كعبة بتواسينا

وفيها نسينا حال الاقصى وفلسطين
وكمان نسينا للأيوبي يوم حطين
عجين ما كفى سُدُننا الودان بالطين
ومد الخطوة حُمى وإحنا متباطين^(٩)

مسرأ^(١٠) نبينا عنو تباطئت اجيال
وعهد الطاغى كادب وفي حقيقته خيال
نرجع خطوة يتسع العنوا اميال
وكيل الظلمة طافع فاض على المكيال

قتلوا شهابنا وشيبتنا والصبيان
وقتلوا الطفل وهو ما أدرك الحَيَّان
عملوا مع النساء ما أخجل التَّبَيَّان
تابى نفوسهن وما يملكن أبَيَّان

دنسوا عرضنا ويكفينا حال بغداد
حال العار يحزن في القبور أجداد
أجداد كانوا مثل الراسخات وشداد
نصروا الله نصرهم والملك إمداد

وتركوا سيادة لنا وإحنا هونأها
تُونوا مجدهم حسرتنا نونأها
وعلى أسس الشكات نيتنا كُونأها
وَدَمَمْنَا كما تشاء الدنيا لُونأها

وتوات علبنا عصور وعاصرناها
وحبال الرحمة ما بيننا قَصُرناها
ومحنة على الأشقا المحنة ناصرناها
ومشاهد ظلمهم في تعامى ابصرناها

والله عدل وعادل في عقاب وثواب
وإن صدق الكتاب رب العباد ثواب
إذا اتغيرنا واتبدل خطانا ثواب
يقبل ولينا ببركات تفتح الأبواب

وناس لبوا الإله بقلوبهم وبسواعدهم
عند الله نعيم للمتقين وأعدمهم
في دار الخلود ليهم خلود يسعدهم
في جناته عن نار الجحيم يبعدهم

سالتك ربى تهدي ضلالنا توفقنا
نحمى عقيدة بيها العزة بترافقنا
ولا ننافق ولا نركن إلى منافقنا
وفي هديك عسانا على الأشقا شفقنا

وسرنا على الطغاة والاتحاد ضَمَّانَا
وحود الله دفاعنا عنها أسمى أمانة
ومولده نور من جاهلية حمانا
بشيرنا والتنذير نعم الإمام أَمَّانَا^(١١)

والبسنا الحقائق توب من التدليس
وجلسنا إلى الفساد وجلس بضله جليس
وناشرين المبادئ أعلنوا التفليس
وحكمتنا الهوى وسكن النفوس إبليس

وربك ما يغتير بشر ما عادوا
عارفين الصواب وماخزين ميعاده

وميعاد صلحهم سبقوا الخصام وتعادوا
وماشيين في طريق متجاهلين أبعاده

وأم الأنبياء في الأقصى ليلة الإسرا
وانهدم في يوم ميلاده إيوان كسرى
إلهي بجاهو للإسلام نكك الأسرا
وتوحدنا أسرة وتهدي رب الأسرة

سبحانك بما كسبت نفوسنا ترهن
وايدى مخربين يا منتقم تبترهن
وبنات المسلمين بشبابهم تستترهن
وقدم السعد يكونن ويلقوا خير في اترهن

إنت إلهي تجعل من عدم إيجاد
من أصلا بهم كل من أفاد وإيجاد
أقوام يبقوا لله طائعين سجد
إسلام يببنوا من إسلامهم أمجاد

ويبقى علمنا فوق جهة السحاب رفراف
واحنا متوجين في حلة الأشراف
ويستور ربى حكم العاصمة والأطراف
وياسين حزيننا وقدوتنا في الأعراف

وتعريف كاتب النظم الفقير لله
قاصد وجهه ما قاصد أحد إلاه
زين العابدين عبيدك ومن تلاه
تغفر ذنبه وانت غفار الذنوب مولا

وثبت لفته في عفوك ولا حولها
وكتمان همّه أصبح حرفته وزاولها
وفي بحور صبره كم مد الحبال طولها
وحسن الخاتمة في أماله في أولها

أنا نادم أنا العبد الضعيف الفاني
وعليم يا ربى علمك أغنى عن حلفاني
أرحم ضعفى يوملقى الكفن لفاني
وأملك رحمة تحضر لحدى تتلافاني

وصلاة الزين فرج لنا وخزائن سعد
كما ريك وعد من صلى نعم الوعد
صلاة الله عليه عدد المطر والبرعد
وعدد ما كان وماكاين وما هو بعد

ومع أزكى الصلاة بركات وتسليم تام
ما كان ابتداء في كل حديث وختام
وما إيد رحمة مسحت فوق رؤوس أيتام
وما أصبح انبثق بدد شعاعو عتام

وما ملتنا عادت في سنينها البكر
سمحا وما أمر معروف وانتهى منكر
وفضلنا في زيادة إلهي كل ما نشكر
ومن ذكرك يقين رابع في ذكرك يذكر

الهوامش :

(١) منجود : ناجى.

(٢) جنوب : اجناب.

(٣) هونا : من الهوان.

(٤) متباطين : متباطين.

(٥) مسرا : الشقاق من الإسراء.

(٦) أمنا : أمنا.

البوشان

جمع وتدوين: حسونة فتحى

الحمام - وهو البيت الذى يكون صاحبه قد حظى بأن يتم حمام العريس فيه ، وهو غالباً من اقارب العريس أو ممن تجمعهم به علاقة نسب ، أو من الاصدقاء المقربين ، وهو امر له طقوس وواجبات لا مجال لسريها هنا - إلى بيت أسرته، حيث يكون قد تم نقل العروس من منزل أهلها إلى منزل أهل العريس أيضاً ، ثم بعد ذلك تتم زفة العريس والعروس إلى منزل العريس . يؤدى البوشان بشكل فردى بحيث يقوم المؤدى " الميوشن " بأداء البوشان ويرد عليه الحضور بكلمة واحدة فقط وهى " هوى هوووى " وأحياناً يقوم بأداء البوشان مؤديان بحيث يتنافس الاثنان فى القول ويتغالبان حتى بلوغ الزفة نهاية مسارها ، وذلك دون انقسام الحضور بين الاثنين بل يردون ويشجعون الاثنين معاً ، وهناك بوشان للعريس وآخر للعروس وكذلك للاثنين معاً .

بوشان العريس

يقوم الميوشن بالأداء ويرد عليه الحضور جميعاً بعد كل مقطع من مقاطع البوشان
بقولهم : هوى هوووى

لا لائمة على من يجد الاسم غريباً ، حتى وإن كان من الباحثين والمتخصصين فى مجالات التراث والأدب أو الفن الشعبي؛ فالـ " بوشان " هو فن غنائى شعبي يؤدى أثناء زفة العريس فقط ، وهو يخص قبيلة واحدة فقط من قبائل مدينة العريش فى محافظة شمال سيناء ، وإذا علمنا أن عدد سكان مدينة العريش لا يتجاوز المائة وخمسين ألف نسمة أركنا محدودة انتشار هذا الفن واقتصار العلم به على أفراد معينين من أبناء منطقة بعينها .

ونجد الإشارة إلى الأصول الحجازية للقبيلة التى تمتاز بهذا الفن " قبيلة الفواخرية " وأن إقامتها فى مدينة العريش تمتد لثلاثمائة عام تقريباً ، وضرورة هذه الإشارة تأتى للدلالة على أمرين ، أولهما أنه رغم وجود الكثير من القبائل ذات الأصول الحجازية فى شمال سيناء إلا أنها لا تعرف ولا تتعاطى هذا الشكل من الفنون الشعبية ، وثانيهما وجود تشابه شديد فى شكل هذا الفن ومضمونه مع فنون أخرى تنتشر فى صعيد مصر - ومعظم قبائله ذات أصول حجازية أيضاً - أهمها فن الولو ، وللرديع ، إلا أن طريقة الأداء تختلف اختلافاً شديداً .

يستخدم البوشان - كما أسلفنا - فقط أثناء زفة العريس ، وزفة العريس عادة تتم أثناء انتقاله من بيت

مثال :

يقول الموشن :

عريسنا يا مقلة العين

يرد الحضور جميعاً : هوى هوى هوى

ياراكب المهر هنيئ

مشيّه خطاوى خطاوى

ومن له رزق ياتيه

لو كان فى بحر داوى

لن كنت ولدى وأنا أبوك

...

وتحق فيك الربايه

أهجم على ابو حجل وسوار

وما تبنت إلا حدايا

لو كنت ولد فنان

تقول الفن بلباقه

هات لى البحر فى فنجان

والجبل ع شهر ناقه

عريسنا جاى من فوق

والشمس تضوى ركابه

ينزل على القوم سكران

والكل يعمل حسابه

جدايل حبيبي خمس فى خمس هوى هوى هوى

خمسه فى عين الحسود

واللى ما يصلى ع النبى الزين

يبلى بملحه وعود

عريسنا يا مركب ملانه مال

ومحملة بالنخاير

أهلك حوايك ضرايين رصاص

يحموك من كل غاير

ومن أمثلة رد الحضور (الصوب) :

اللى دعونا ناس ملاح ، اللى دعونا ناس

ملاح ...

عريسنا يا مقلة العين هوى هوى هوى

يا زمرده فى قلاده هوى هوى

يا ريت إمك جابت اثنين

يوم الحبّل والولاده

يا ريتنى طير ناموس

أطير وأفرّد جناحي

أنزل على خد العريس وأبوس

وأقول طابت جراحي

وبعد كل عدد من مريعات الموشن يقوم الحضور
بترديد مقطع من بيت واحد بحيث يناسب ما قيل أو يناسب
الموقف لحظتها ويسمى " الصوب " ، فمثلاً بعد أداء
الموشن أعلاه يقوم الحضور بأداء الرد التالى مكرراً من
٨ مرات إلى ١٢ مرة :

عليك اسم الله يا عريس ، عليك اسم الله

يا عريس . .

ويؤدى مصحرياً بالتصفيق " السقفة " والتي تقع
موسيقياً موقع الـ " دم " من الإيقاع .

يا مصر يا أم الشبابيك

يا عاليه مين بناكى

بناكى العريس وأخواته

يتمتعوا فى هواكى

أنا وأنت هنا للصباح . . .
البيت العالي ما يوطاش
لا سمر غاب وجاب كحيله . . .

بوشان العروس

أول كلامى بدستور هو هو ووى
من خوف غلطة لسانى
مداح فى باهى النور
من يوم ربى نشانى

يا بنت يا مقبله جاي
يا ام التواب الرهافى^(١)
هرج القفا عندنا عيب
قوى اطلعى ولا تخافى
يا بنت يا ام المدلات^(٢)
يا وارده ع التميله^(٣)
لا شفت زيك ولا ريت
فانوس ضاوى القبيله

غزال الجبل منزله مزين
صغير ونفسه عفوفه
يمشى من الليل ليل
شمس الضحى ما تشوفه

ما كادنى إلا الصغير
ع القرش يرمى عقوده
نظرة عيونته تحير
وش حال ضمة نهوده
يا دراعها لوح صابون
والدق زاده ملاحه

من شافها راح مغبون
ع القوم يرمى سلاحه

يا قايد النار على
كتر الحطب يا يهودى
خلى الصبايا تجلى
ويبان لصف العقود^(٤)

يا دراعها بنذقى عال
يا صابغه من جرجا وغادى
ع صدرها يسرح المال^(٥)
ويتوه فيه المنادى

ومن أمثلة رد الحضور هنا :
ايش حال امك يا الى انت زين
تو البيت عمر بالغالى
خلخالى وقع فى الحثه دى . . .
أرباب الغيه جو من فوق . . .

بوشان العروسين معاً :

فج القمر واضلم الليل
واللى يجاور يجاور
يا بخت من له ولف زين
يرفع الغطا ولا يشاور

تعال وانظر قمحنا
طويل يضربك للقطاطى^(٦)
بالسيف نحى فرحنا
ما نحطل حد واطى
لارقد على الشوك عريان
واعادى كل من عادانى

واصبر على جور الأيام
يمكن يصفالي زمانى

عريسنا رَوَّح الدار
يا كيدتكوا يا الأعادى

تو الحديد انطبع لان
يا تاركين المعانى
إن كنت مكسوف وأنا خجلان
طالت علينا الليالى

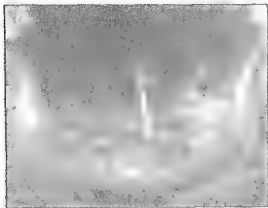
ومن أمثلة رد الحضور :
ديروا المنيَّه ع الريحان
عقاب الليل حبَّك زردها . . .
أصحاب الصوب الهُمَّ قانون . . .
على أول حشنه يا برسيم

نود الإشارة هنا إلى وجود فن آخر يختص به الخساء
خلال مراحل الزفة ويسمى " المهاامة " إلا أنه يُستخدم فى
أكثر من مناسبة ، ولكل مناسبة أشكال مختلفة من المهاامة.

فج القمر واضلم الليل
واشرف على كل وادى

الهوامش :

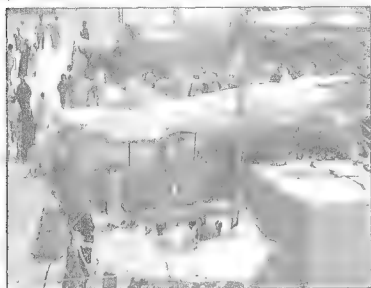
- (١) القرباء الرهاقي: الأثواب الرقيقة.
- (٢) المدلات: اكسسوارات تحلى الزينة.
- (٣) التميعة: البنز.
- (٤) لمصف: بريق.
- (٥) المال: الإبل والأغنام.
- (٦) القطاطى: الأكتاف.



مسجد أمتام



المسجد



المنطقة في بلولد



تصليّة من جداريّة "المواد" للفنان طه القرقي

بين الواقع والصورة البسطاوى وطه القرني



من جدارية "الموند"



الطوفة حول مسجد البساطوي (البساطوي الاسم المحلي لأبي يزيد البساطي - مدينة الكونابية - محافظة أسوان)



من حدارة "المولد"



البحر

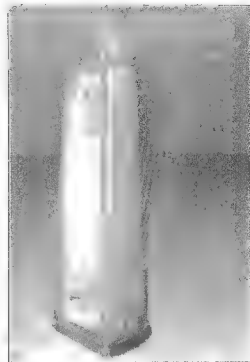


من حدارة "المولد"



أحد المرمدين في الطوفه

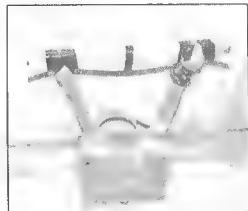
ملاحم التغير فى بعض الآلات الموسيقية الشعبية المصرية



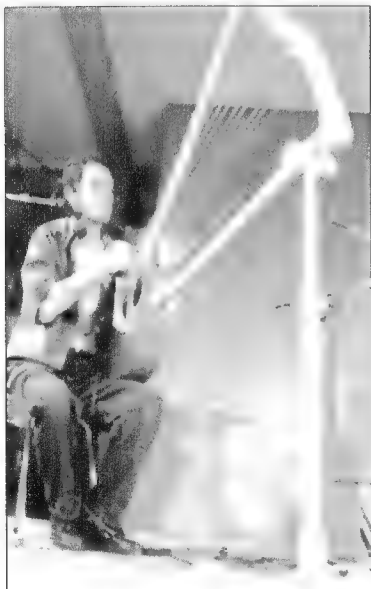
شكل حديد لالة السمسمة « نور سعيد »



آلة السمسمة



آلة السمسمة



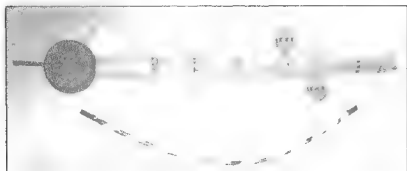
السمسمية ذات الحجم الكبير الذى يحاكي الكنترباص



أحجام مخلفة من (الجنودة) بور سعيد



السسمية ذات الحجم الكبير



آلة الربابة



السدوق المصوت في حجمين مختلفين

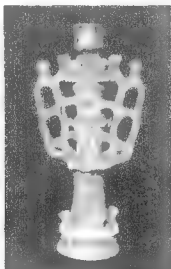
الحرف التقليدية في مصر



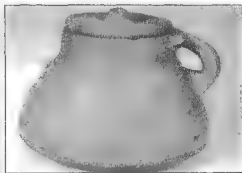
فرن مزودج على هيئة قبه (الفيوم)



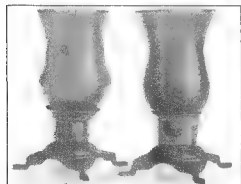
عملية لصنع الخزف في مصر



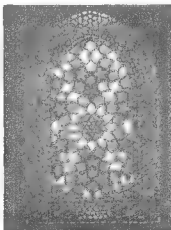
قبة سوس



دخلة صحن، لحقت لسم من ابيد لاجم اسودج



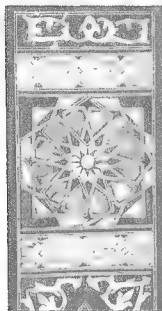
فيار من الزجاج وله قاعدة نحاسية



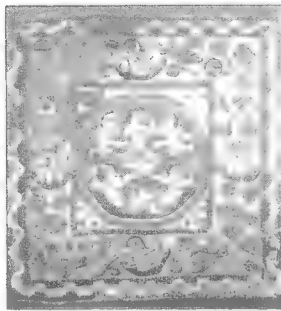
نافذة من الزجاج المعشق بالجنس



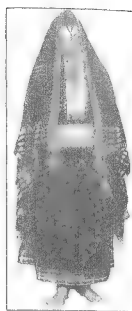
فادند (طراز مملوكي قديم)



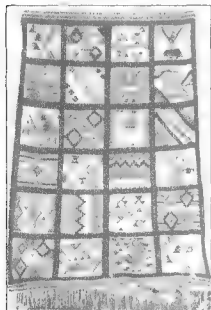
حارب بالصف والنج والانس



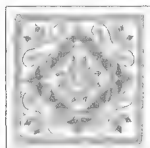
صالح فطيل من العود لسان الهندى



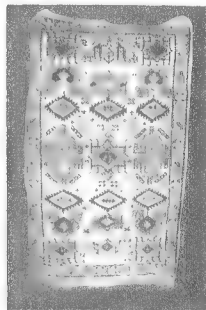
باب العروسة



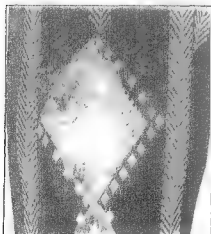
وحدة زينة من العود



اجسامه بوزن زهر



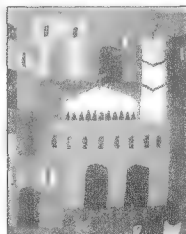
سجاد من العود امسك ز سكر



صا و بوب من السى امسك



مجمعة حل من القلاند والاحصنة

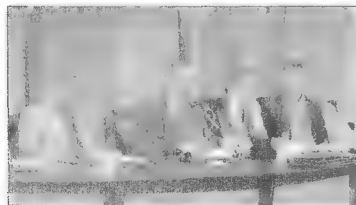
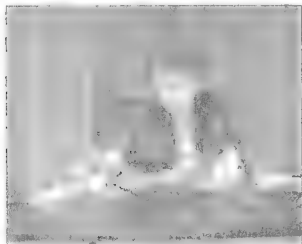


صا و بوب من السى امسك

الطائفة والتعلم والاستقامة



ملتقى
حوله



محمد آكل حديبي و كامل شاتوا و مصطفى حاد و إبراهيم عبدالحفوط

سليمان حاشي و أحمد بن نعوم

حواديت من أجا

جمع وتبرين: محمد أبو العلا

(١)

ست الحسن والجمال

صلى ع النبي :

كان فيه بنت اسمها ست الحسن والجمال،
أمها مانت وسابت لها بقرة صفره كات
بتحبها ويتخاف عليها. وف يوم جه أبوها
إتجوز واحدة عندها بنت اسمها أم صريم
وواد اسمه الأقرع، وكانت أم صريم دى
وحشه أوى أوى وأمها عايزه تجوزها، فكانت
تأكل ست الحسن العيش الناشف المكسر
وتأكل عيالها الطبخ والعيش الحلو
النضيف. وست الحسن تعيط وتقول للبقرة :

يا بقره يا بقرتى..... يا تربية إيدى وإيدى
نبنتى..... يرضيكى مرات أبويا تأكل عيالها
العيش والطبخ الحلو وتأكلنى أنا الوحش؟
تروح البقره واكله الوحش ومترعة
فطيره جميله وسخنه تاكلها ست الحسن

فعلشان كده بقى كانت ست الحسن جميله
ووشها احمر وجميل وزى القمر، وهى عيالها
سود ووحشين. قام ايه مرات أبوها قالت لازم
أعرف ست الحسن جميله ليه وعيالى
وحشين!

راحت سلطت أم صريم وقالت لها : روحى
مع ست الحسن الغيط مره وشوفيه بتاكل
ايه وهاتى منه حته. راحت أم صريم الغيط
مع ست الحسن وشافتها وهى بتاكل
الفطيره، راحت مدياها حته وقالت لها : إوعى
تقولى لأمك، قالت لها : حاضر.

وروحوا البيت، جت أمها قالت لها : ايه يا
بت؟ لقتيها بتاكل ايه؟

قالت لها : هو العيش الناشف... هتاكل ايه
يعنى؟!

أمها مصدقتش، وراحت قالت للأقرع : إنت
هتروح الصبح الغيط مع ست الحسن
وتشوفها بتاكل ايه وتجييب منه حته.

قال لها : طيب

طلع الصبح وراح الأقرع مع ست الحسن
الغيظ وشافها وهي بتقول للبقره :

يا بقره يا بقرتي..... يا تربية إيدى وإيد
نينتى..... يرضيكي مرات ابويا تاكل عيالها
العيش والطبيخ الحلو وتاكلنى أنا الوحش؟
تروح البقره واكله الوحش ومتكرّعه
فطيره جميله وسخنه تاكلها ست الحسن.

وراح الأقرع قال لها : الله بصى يا ست
الحسن شوفى العصافير اللى طايّرة هناك
دى وراح خاطف لقمة وحاططها تحت
الطاقيه بتاعته، ولما رَوَحَ حكى لأمه كل حاجه.

أمه قالت : بس.. لازم أدبح البقره دى.

راحت عملت رقاق وفرشتّه على السرير
ونامت عليه ، وعملت نفسها عيانه، جه
جوزها قالت له : أنا عيانه وهموت ولازم
تشوف لى حكيم وتنقلب كده الرقاق بطاطا
وتقول : أه يا ضلوعى، أه يا جسمى اللى
بيتكسر.

وراحت سلّمت واحد قريبيها يعمل نفسه
دكتور ويقول لازم ندبح لها بقره صفره.

جم يدبحوا البقره مرضيش تندبح.. لّوا
سكاكين الحته كلها وجزارين الحته كلهم إن
البقره تندبح أبداً... والبقره تعيط وست
الحسن تعيط

قاموا قالوا لست الحسن قولى للبقره
تندبح.

قالت لها : يا بقره يا بقرتي..... يا تربية
إيدى وإيد نينتى إندبحى واتسلخى وإتاكلى
وتكونى فى بقى وبق أم صريم سكر، وف بق
ابويا ومرات ابويا والأقرع مَرَّ علقم

إندبحت واتسلخت، أم صريم وست

الحسن ياكلوا يقولوا : الله زى العسل،

وابوها ومرات ابوها والأقرع ياكلوا يقولوا :
مَرَّ علقم

ما قدروش ياكلوا، قامت ست الحسن لَمَّت
العضم بعد ما كلوا وحطته تحت الزير، طلع
قط كل ما تمشى ست الحسن يمشى وراها.

فمرات ابوها فكرت تتخلص من ست
الحسن فجات ليها قلّه وقالت لها روحى

امليها من البحر، فخذت القلّه ومشيت..

قابلها القل قالت : إصباح الخير يا ابيض يا
فل

قال لها : إصباح النور يا ست الحسن،
رايحه فين ؟

قالت له : رايحه أملا القلّه من البحر.

قال لها : وتسقينى ؟

قالت له : أسقيك أوى.

قال لها : روحى يجعل بياضى فى بدنيكى
ولا يجعلهوش فى شعريكى.

فاتت على الورد قالت له : إصباح الخير يا
ورد يا احمر يا جميل.

قال لها : إصباح النور يا ست الحسن،
رايحه فين ؟

قالت له : رايحه أملا القلّه من البحر.

قال لها : وتسقينى ؟

قالت له : أسقيك أوى.

قال لها : روحى يجعل حمارى فى خديكى
ولا يجعلهوش فى عنيكى.. خدودها احمرّت
وبقت زى الورد ومشيت.

لقت الغراب قالت له : إصباح الخير يا

غراب يا اسمر يا حلو.

قال لها : إصباح الخير يا ست الحسن ،
رايحه فين ؟

قالت له : رايحه أملا القلّه من البحر.

قال لها : وتسقيني ؟

قالت له : اسقيك أوى.

قال لها : روحى يجعل سوادى فى عنيكى

ولا يجعلهوش فى بدنكى.

عنيها بقت سوده ومشيت.

قابلتها النخلة قالت لها : إصباح الخير يا نخله يا طويله.

قالت لها : إصباح النور يا ست الحسن،
رايحه فين ؟

قالت لها : رايحه أملا القلّه من البحر.

قالت لها : وتسقيني ؟

قالت لها : اسقيكى أوى.

قالت لها : روحى يجعل طولى فى

شعريكى ولا يجعلهوش فى قنميكى.

شعرها بقى طويل، ورجعت ملت القلّه
وفاتت عليهم كلهم وسقتهم.

ورجعت ملتها تانى وروّحت. مرات ابوها

شافتها راجعه جميله وحلوه قالت لها : ايه
الجمال ده كله ؟

قالت لها : روحت البحر ملّيت القلّه.

مرات ابوها قالت : لازم ابعت أم صريم

تملا القلّه زيك من البحر.

أم صريم خدت القلّه ومشيت. قابلها الفل

قال لها : يا بائى ، صبّحى.

قالت له : مبقاش إلا انت اصْبَحْ عليك يا
ابيض يا دبلان.

قال لها : روحى يجعل بياضى فى

شعريكى ولا يجعلهوش فى بدنكى.

مشيت لقت الورد قال لها : يا باى صبّحى.

قالت له : مبقاش إلا انت اصْبَحْ عليك يا

احمر.

قال لها : روحى يجعل حمارى فى عنيكى
ولا يجعلهوش فى خديكى.

مشيت لقت الغراب قال لها : يا باى
صبّحى.

قالت له : مبقاش إلا انت اصْبَحْ عليك يا
اسود يا غراب الشوم ؟

قال لها : روحى يجعل سوادى فى بدنكى
ولا يجعلهوش فى شعريكى.

مشيت.

رجعت ملت القلّه وروّحت على البيت.

أمها شافتها قالت لها : يا لهوى عملتى
كده ليه ؟

فكرت فى حيله تودى بيها ست الحسن
عند امنا الغوله.

قالت لها : روحى هاتى المُنْخُلْ من امنا
الغوله.

مشيت ، قابلها بتاع السمسم قالت له :

صباح الخير يا بتاع السمسم؛ رزّك كتير
النهارده وسمسمك حلو.

قال لها : صباح النور يا ست الحسن،
تاخذى شوية سمسم

قالت له : هات

خدت شوية سمسم وحطتهم فى جيبها،
وخبطت على الباب.

قالت الغوله : مين ؟، مين ع الباب ؟

قالت لها : أنا يا امنا الغوله، أنا ست
الحسن والجمال، عايزه المنخل.

قالت لها : طيب. اطلعى فوق، تلاقى اوضة
شقليها، وتلاقى واد موتيه، وانزلى حَمْنِي،

وفلّينى، وسرّحيلى وبعدين أدبكي المنخل.

ست الحسن وضّبت الأوضة وحمّت الواد
ولبّسته ونزلت حمّت الغوله وفلّتها وسرّحت

وركبته على الجمل بدل ست الحسن. مشى
الْقَطُّ ينونو :

ست الحسن والجمال

فى الطاحونة تطحنى

وام صريم اتدلى

عاجل اتمخبرى

سمعه ابن السلطان آل : بَسْ وَقْفُ الزَّفَّة
وقف.

ونزل ام صريم ودور على ست الحسن
وركبها مكانها

ومشى الْقَطُّ يغنى ورا الزفة نو نو :

ست الحسن والجمال

عاجل اتمخبرى

وام صريم اتدلى

فى الطاحونة تطحنى

نو نو

واتجوز ابن السلطان ست الحسن
والجمال وعاشوا فى تبات ونبات وخلفوا
صبيان وبنات، وتوته توته خلصت الحدوته..
حلوه ولأملتوته ؟

(٢)

العصفور الأخضر

صلى ع النبى :

كان فيه راجل عنده ولد وبنت، وجت امهم
ماتت، فراح متجوز واحد غيرها، فمرات
ابوهم كانت متغاضه خالص من الواد والبت
وعايزه تتخلص منهم.. قامت فى يوم إنتهم
رغيفين وقالت لهم يجيبوا لها طلب من بعيد..

قام الواد راح مالى جيوبه حصا واخته
راحت مقطعه الرغيفين لقم صغيره وبقم وهما

لها وكانت كل ما تلاقى قمله تاكل شوية
سمسم وتقول : الله املك حلو يا امنا الغولة،
وتموت الأملة.

راحت الغولة خدتها ونزلتها البير، وقالت
: يا بير.. يا بير لبسها ذهب كثير، يا بير يا
بير لبسها حريز كثير.

وانتها المنخل وروحت، مرات ابوها
شافتها جايه لابسه ذهب وحريز قالت : بَسْ
انا اخلّى ام صريم ترجع المنخل. راحت ام
صريم ترجع المنخل.

قابلت بتاع السمسم قالت له : يوه مال
سمسمك دبلان ومعفن كده النهارده ؟
مرضى يش يديها حبة سمسم

راحت خبطت على باب امنا الغولة وقالت
: إفتحى يا غولة مش عايزين المنخل.

الغولة قالت لها : هاتى.. إطلعى فوق،
تلاقى أوضة شقليبيها، وتلاقى واد موّتيه،
وانزلى حَمِينى، وقَلِينى، وسَرَحِيلى. راحت ام
صريم طالعه موتت الواد وتكشت الأوضة
وكانت كل ما تلاقى قمله فى راس الغولة
تقول لها : اف يا غولة قملك وحش، وشعرك
وحش.

راحت الغولة خدتها ونزلتها البير وقالت
: يا بير يا بير لبسها صراصير كثير. يا بير
يا بير لبسها قران كثير.

طلعت مليانة صراصير وفران وقرَف،
ورجعت لامها فضلت تصوّت.. تصوّت.

كان ابن السلطان شاف ست الحسن
وقال : لازم اتجوزها.

راح خطبها من ابوها، ويوم الفرح راحت
مرات ابوها بعنتها مأكنة الطحين وقالت لها :
روحى اطحنى الدقيق دم.

وراحت ملبسه ام صريم لبس الفرح

(٣)

المعيز الثلاثة

صلى ع النبي :

كان فيه ثلاث معيز عايزين يبنيوا بيوت

يعيشوا فيها

الأولانية قالت : أنا هبني بيت من القش

راحت جابت شوية قش وبنت بيت وقعدت

فيه

والثانية قالت : وأنا هبني بيت من

الخشب

راحت جابت شوية خشب وبنت بيت

وقعدت فيه.

والثالثة قالت : وأنا هبني بيت من الطوب

راحت جابت طوب وبنت بيت وقعدت فيه.

جه الديب خبط ع الأولانية قالت : مين ؟

قال لها : أنا الديب، افتحي.

قالت : لا

قال لها : هتفتحي ولا أنفخ البيت أطيره ؟

قالت له : إنفخ

نفخ، راح البيت طابر، راح واكلها

راح عند الثانية خبط عالباب قالت :

مين ؟

قال لها : أنا الديب، افتحي.

قالت له : لا.

قال لها : هتفتحي ولا أنفخ البيت

أطيره ؟

قالت له : إنفخ.

فضل ينفخ ينفخ ينفخ راح البيت طابر

راح داخل واكلها .

تالت يوم راح عند المعزة الثالثة خبط ع

الباب قالت : مين ؟

ماثيين هيه تعلم السكه بلقمه وهو يعلم
السكه بحصوه وجابوا الطلب ورجعوا.

قامت لقت العصافير كلوا العيش لكن
الحصا لسه موجود، فراحوا ورجعوا على
الحصا اللي اخوها معلّم بيه السكه.

قامت مرات ابوها اتغاضت لما شافتهم
رجعوا تاني، قالت لها ايه : أنا هحمي
اخوكي وانتى روى هاتيلي طلب. فالبنت
راحت زى ما مرات ابوها قالت لها.

وبعدين مرات ابوها نهضت على اخوها
وقالت له : تعالى بقي لما أحملك عشان تبقي
نضيف لما ابوك يجيى.

فكانت فى الوقت ده حاطه اميه تغلى،
وراحت مقلعاه هدومه وجاييه السكينه
ودبحته، وبعدين البت رجعت وقعدت تدور
على اخوها ما لقتوش، فكل ما تقول لها :
اخويا فين ؟

تقول لها : تلاقيه بيلعب مع العيال.

فجه جوزها بالليل وحطوا الطبلية
يتعشوا، وهما بياكلوا إبت البت حته، قامت
لقت الخاتم بناع اخوها فى صابعه، فقعدت
تعيط وكل ما ياكلوا حته لحمه تروح واخده
العضمه شايلها لغاية ما خلصوا اكل
وراحت واخده العضم كله فى طبق وحطته
تحت الزير، قام جات تاني يوم بتشيل الغطا
راح طابر عصفور أخضر وجميل وقعد يغنى:

أنا العصفور لخصر لخصر

أمشى ع السكه واتمخطر

ومرات ابويا دبحتنى

واختى العزيزة لمت عضمى

وفضل يمش ويغنى لغايت لما ابوه عرف

قام دبج مراته زى ما دبحته..

وتوته توته فرغت الحدوته.

قال لها : أنا الديب افتحى.

قالت : لا.

قال لها : هتفتحى ولا انفخ البيت اطيّره ؟

قالت : انفخ.

فضل ينفخ ينفخ ينفخ ينفخ معرفش يطيره.

قال لها : طيب تيجى نتسابق ؟

قالت له : ماشى

قال لها : تعالى نروح الغيط اللي هناك

نجيب برسيم.

قالت : طيب، تعالى الصبح خبط عليا

نروح سوا.

هى خلّت الديب مشى وفتحت الباب

وجريت عالقيط جابت برسيم وكلت لما شبع

وجابت حبة برسيم معاها كمان عانتهم فى
البيت

جه الصبح، خبط عالباب قالت : مين ؟

قال : أنا الديب إفتحى يللا نروح الغيط

قالت له : اسكت.. مش انت إتاخرت عليا

وأنا روحت وجبت البرسيم.. حتى بص،

وراحت مطّعة حبة برسيم.

قال لها : طيب تيجى نروح غيط

الكرنب ؟

قالت له : طيب، تعالى الصبح خبط عليا

نروح سوا.

قال : طيب.

هى خلّت الديب مشى، وراحت جرى غيط

الكرنب كلت وشبع وتجايت كرنبه.

جه الديب الصبح خبط.

قالت : مين ؟

قال لها : أنا الديب، افتحى يللا نروح غيط

الكرنب.

قالت : اسكت، مش انت إتاخرت عليا وأنا

روحت لوحدى وجبت.

قال لها : طيب، وراح طالع فوق السطح

بتاعها.

هى شافته طالع، وراحت مغطيه البير اللى

فى البيت عندها وقعدت جنبه، راح الديب

ناطط من (الناروزة) عليها راح واقع فى قلب

البير ومات..

وتوته توته فرغت الحدوته

* * *

الناروزة = فتحة تصنع فى سقف المنزل الريفى

للإنارة وتجديد الهواء

* ملحوظة : حرف القاف دائماً ما يُنطق همزة

فى اللغة العامية.

* * *

* تاريخ الجمع : ٢٠٠٨/٤/٢٠

* مكان الجمع : قرية طنامل الغربى - أجا -

دقهلية

* اسم الراوى : صفية السيد سلومة

* السكن : طنامل الغربى - أجا - دقهلية

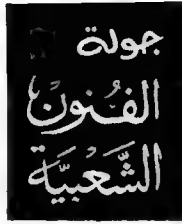
* السن : ٣٧ سنة تقريباً

الوظيفة : ربة منزل

عدد الأولاد : ٤ (٢ ذكور ، ٢ إناث)

تحفظ بعض المصايد والأمثال والألغاز

الشعبية.



الشفاهية والمنطوق والكتابة ملتقى دولى عالـج قضايا وطنية

مصطفى جاد

العربية على مدى نصف القرن الماضى والتي استخلصت عدداً من النتائج البحثية المهمة.

وقد برز الاهتمام بقضية الشفاهية والكتابة مرة أخرى على المستوى الدولى بعد التطورات المتلاحقة التى شهدتها عصر المعلومات الذى نعيشه، والذي أثر فى جميع نواحي البحث العلمى والأدبى سواء من الناحية المنهجية أو التقنية. كما أثر فى مفردات الاتصال بين الجماعات ولهجاتها وثقافتاتها بوجه عام . ومن ثم، فقد أصبح لهذا الموضوع - كما يقول البرويسور أحمد بن نعم - أهمية قصوى فى زمن لم تبق فيه أية فجوة ما بين الأصوات إلاً وغزتها الرقميات (الديجيتاليتى digitalité) وأخضعتها للأسواق المعولة. لقد برز هذا الموضوع باعتباره مركز اهتمام جيداً منذ أن تزايد وعى الفلاسفة واللسانيين ودارسى الشعوب والباحثين فى العلوم الإنسانية بكون مركزية الحرف قد حجبَت مركزية الصوت وتلبّست بها. لذلك، فإنّ التمييز الميتافيزيقى بين الشفاهية والكتابة - والذي ظلّ وما يزال على الدوام نشيطاً فى التمثيلات للهيمنة فى عمليات انتقال الثقافات وتبادلها فى المجتمعات الإنسانية - أصبح مختلاً أكثر فأكثر.

ارتبط الاهتمام بالبحث فى ميدان التراث الشعبى العربى بالكثير من القضايا الخاصة بالمادة الميدانية التى تجمع شفاهة، ثم تدون، ثم تمر بمرحلة التحليل العلمى ومقارنتها بالمادة التراثية، ثم مرحلة التحولات الناتجة عن الانتقال من الشفاهة إلى المدون أو العكس. وقد تركزت الإشكاليات فى الدراسات الميدانية الأدبية فى مجال السيرة والحكاية والشعر الشعبى على وجه الخصوص. وبرزت كتابات عالمية لبحث هذه القضية المعوية على نحو ما نجده فى دراسات والتر أونغ حول الشفاهية والكتابة ويان فانسينا حول المأثورات الشفاهية. أما الدراسات العربية التى اهتمت بالموضوع، فقد كانت بؤارى الاهتمام بها متمثلة فى دراسة عبد الحميد يونس حول الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، وفاروق خورشيد فى دراسته حول الرواية العربية: عصر التجميع، ونبيلة إبراهيم فى دراستها حول البطولات العربية فى الذاكرة التاريخية، ثم رجب النجار حول السرد القصصى فى التراث العربى بين الشفاهية والكتابة. ويتمر سرعان حول التاريخ الشفوى فى إطار البحث الفولكلورى الفلستينى، وعبد الله بن محمد المطوع حول الرواية الشفوية مصدراً لتاريخ جنوب نجد. وهناك عشرات الدراسات التى حفلت بها المكتبة

بالبوادي، الجزائر - الذى قدم ورقة بعنوان "مقاومة الشفافية فى وجه الكتابية فى الثقافة العربية الإسلامية" أشار فيها لشهود الدراسات العلمية والأدبية لقرون بعيدة عن الشفافية، حيث ظلت النصوص المكتوبة تلح على اهتمام الدارسين بصورة جعلتهم بشكل عام ينظرون إلى الإبداعات الشفافية على أنها تابعة للمكتوب أو بوصفها غير جديرة بالاهتمام. ويقدم زغب من مداخلته صوراً متنوعة لظاهر مقاومة الشفافية للموعى الكتابية فى الحضارة العربية الإسلامية، واستمرار هذه المقاومة إلى عصرنا الراهن فى مظاهر عدة على النحو التالى:

- الاهتمام بالرواية وسلسلة السند فى رواية الأخبار والنصوص الأدبية أسوة بالحديث الشريف إلى غاية القرن الخامس للهجرة (كتاب الأغاني نموذجاً).
- للمعايير المتعارف عليها فى تسجيل العلماء والأدباء وهى مقدار ما يحفظ الأديب من الشعر، والعالم والفقيه من الأحاديث الشريفة.
- ضرورة صحة شيخ وأخذ العلم عن طريق السماع والسخرية بمن يأخذ العلم من الكتب (نموذج كتاب العسكري أخبار المصنفين).
- محاولة التعرف على أسباب هذه المقاومة للفكر الكتابية من قبل الفكر الشفافية.

أما المداخلات الثانية، فقد تركزت فى فترة الحكم العثماني، حيث قدمت الدكتور مديحة دوس - كلية الآداب، قسم اللغة الفرنسية بجامعة القاهرة - ورقة بعنوان "المظاهر الشفافية للنص المكتوب" *Aspects oraux du texte écrit*. أكدت فيها على أن هذه الورقة تمثل مرحلة من مراحل البحث الذى تقوم به منذ سنوات حول مسألة العلاقة ما بين الشفافية والكتابة. حيث بدأ اهتمامها بالموضوع عندما شرعت فى تحليل أخبار العهد العثماني فى مصر، وهى أخبار تبرز ملامح شفافية عدة فى بنيتها الصغرى كما فى بنيتها الكبرى. وتضيف الدكتورة دوس قولها: بعد التذكير بخصائص الشفافية حسب نظرية وأوج فى كتابه الشهير "الشفافية والكتابية" (١٩٨٢) بدأت أولاً بالإطلاع على الأعمال القليلة التى وضعت حول مسألة الشفافية فى علاقتها باللغة العربية. وتؤكد الورقة على ضرورة التمييز بين واقعين يتم الخلط بينهما على الدوام: واقع الشفافية، وواقع اللهجات المستعملة فى الحياة اليومية. كما تقدم

وقد انتهت المؤسسة الثقافية فى الجزائر متمثلة فى المركز الوطنى للبحوث فى عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ CNRPAH لهذه القضية، فخصص الباحثين والأساتذة بالمركز اختتام احتفالية الجزائر عاصمة ثقافية ليحتضن هذه القضية المهمة بإقامة الملتقى الدولى حول "الشفافية والمنطوق والكتابة" أيام ٦، ٧، ٨، ٩ يناير ٢٠٠٨. وشهدت الجلسة الختامية للملتقى والتي رأسها الدكتور سمير شعلان - الأستاذ المساعد بالمعهد العالى للفنون الشعبية بالقاهرة - عدداً من الرموز للهمة على الصعيد العربى، كان من بينها تقديم الراوى درويش جهاد (من لبنان) لتجربته فى رواية الحكاية الشعبية اللبنانية التى كانت تهدئ من الخوف الحادث من جراء القذائف والموت والذى كان يسكن آنفس الصغار والكبار. وهى ظل حضور قوى من قبل الباحثين والأساتذة العرب، غاب عن الملتقى الأساتذة الأجانب الذين وجهت إليهم الدعوة، وقد اتخذوا موقفاً سلبياً من الحضور خوفاً من الاضطرابات الحادثة فى الجزائر. الأمر الذى جعل السيدة خليدة تومى وزيرة الثقافة الجزائرية تعلن للحضور معلقة على ذلك بقولها: "فلتشهدوا جميعاً... لقد ليقيم الدعوة ولم يحضروا... لقد أتيتم أنتم ولم يأتوا" مشيدة بهذا الموقف العربى الرائع لمساندة الجزائر فى ختام احتفالياتها كعاصمة للثقافة العربية.

وهى ما يلى نقدم عرضاً لمجموعة الأبحاث والمداخلات التى شهدتها الملتقى، حيث قدمت بعض المداخلات باللغة العربية والأخرى باللغة الفرنسية، وقد أثرنا فى هذا العرض أن نسجل عنوان المداخلات التى أقيمت باللغة الفرنسية بترجمتها العربية. أما العنوان الأصلي باللغة الفرنسية لإلقاء مزيد من الضوء على المفاهيم والمصطلحات المستخدمة.

الشفافية والكتابة فى التراث العربى

اهتمت المداخلات المقدمة للملتقى ببحث الشفافية والكتابة من خلال حقب تاريخية عدة فى تراثنا العربى منذ بدايات الاهتمام بالرواية والسند مروراً بالقرن الخامس ثم العصر العثماني وانتهاء بالقرن التاسع عشر. وقد تم تناول هذه الموضوعات من خلال أربع أوراق اهتم أصحابها بزوايا مختلفة فى بحث الشفافية والكتابة. نبدأها بورقة الدكتور أحمد زغب - للمركز الجامعى

تحليلاً لآخبار الغدالي "قائمين مصر القاهرة" وهو نص يتميز بانطلاق بقايا شفاهية عليه.

أما فترة القرن التاسع عشر، فقد تم تناولها من خلال مداخلتين الأولى للدكتور محمد أكلي حديبي - معهد الأمازيغية جامعة تيزي وزو/الجزائر - الذي عرض ورقة بعنوان "حالة عابية لمعلمين محليين: الشيخ الموهوب نونجاً" Un cas ordinaire de lettrés locaux: Cheikh el Mouhoub. وقدم الشيخ الموهوب كمثال يبرز التمكن من المعارف المكتوبة والشفاهية وطرق نقلها وحفظها في منطقة القبائل في القرن التاسع عشر. ويعرض الدكتور حديبي في البداية تمريفاً بالإنتاجات الإثنولوجية التي كانت سبباً في ثنائية خاطلة بين الشفاهية والكتابة، ومعالجة غنية للكتابة بأشكال مختلفة: يفسر الاثنان فقدان الذاكرة المرتبطة بالآثار المكتوبة التي سادت في منطقة القبائل. كما يعرض لعرائق إنتاج المعارف المكتوبة وحفظها ونقلها في منطقة القبائل في القرن التاسع عشر من قبل الشيخ الموهوب، وهو شيخ متعلم محلي عادي، ويكشف ذلك عن أن ثنائية شفاهية / كتابية في منطقة القبائل تمثل بناءً يؤثر بشكل، كما أن نموذج الممارسة المتعالة التي خاضها الشيخ الموهوب توضح جلياً للتكامل بين تلك الثنائية.

وللدخلة الثانية التي تناولت الفترة نفسها قدمها الدكتور كامل شاشوا - المركز الوطني للبحث العلمي بباريس CNRS والمركز الوطني للبحث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بالجزائر - من خلال ورقة بعنوان "الوضوح الكتابي والغموض الشفاهي" Luminosité scripturale et obscurité orale. ناقش فيها الأهمية السوسولوجية والأنثروبولوجية - التي قليلاً ما تراعى - لمكانة الدور الاصطناعي أو الطبيعي بالنسبة لحضور أو غياب الممارسة الروحية. ويضيف الدكتور شاشوا أنه في المحيط الطرقي لمنطقة القبائل في القرن التاسع عشر نستطيع أن نتعرف ونفهم، عن طريق شهادة سيرة ذاتية لابن زكري، بأن ممارسة القراءة أو الكتابة (الذاكرة، التكرار، النقل) محكوم ومضبوط بمراقبة النور أو الظلمة والتي تختلف باختلاف الليل والنهار، وحسب الفصول التي قد تكون متيرة أو مظلمة (صيف/شتاء).

الإطار المنهجي للشفاهية والكتابة

عالجت أوراق اللقائتين مداخلتين من المغرب ناقش أصحابهما الإطار التطبيقي والمنهجي لبحث الشفاهية

والكتابة. الأولى للدكتور أحمد حفطي - الأكاديمية الإثلية للتعليم والتكوين بالمغرب - الذي تناول في ورقته الإطار البحثي والمنهجي لقضية الشفاهية والكتابة حملت عنوان: من الشفاهية إلى الكتابة : تأملات حول بعض مجالات البحث في تجربة جمعوية: De l'oralité à la scripturalité: réflexions sur quelques pistes de recherche d'une expérience associative. ويشير الدكتور حفطي إلى أن أذاننا تتعرض لوفرة من الأصوات ونفيس من الضوضاء ومن الكلام المتخضم والزائد ويتسائل: ألا يتعلق الأمر أبداً باتخاذ موقف يهتم بالبعد الجمالي والفني؟ فالشفاهية باعتبارها تراثاً لامانياً ورمزياً للإنسانية - تحتاج لعلماء في اللغة والاجتماع وأنثروبولوجيين وإثنولوجيين ومؤرخين، وتقدم الورقة من خلال تلك الرؤية تجربة مقارنة للشفاهية من خلال جمعية "شفاهية، حكاية من أجل الصداقة، الحوار والتنمية، OCADD-Oralité, Conte pour l'Amitié, le Développement Dialogue et le Développement وذلك من خلال تساؤلات محورية عدة: ما الذي نقصده بمصطلحات "شفاهية" - "تقاليد شفاهية" - "منطوق"، كيف يمكن جمع أشكال التعبير المتعددة عن طريق الصوت والكلام؟ ولماذا؟ ما الصعوبات التي نلقيها عندما نريد معالجتها أو ترجمتها أو كتابتها أو تثبيت هذا الصوت المعرض للزوال عن طريق حروف وخطوط؟ إن العبور من الشفاهية إلى الكتابة يثير رهانات لغوية، ثقافية، جمالية.

أما الورقة الثانية، فقد كانت للدكتور مراد بليس - مركز البحث إنالكو بباريس - الذي قدم ورقة بعنوان الصوت والضجيج في النص للغاربي maghrébin. يؤكد الدكتور بليس على أنه في المجالات الواقعة دوماً بين متخصصين مشهورين في اللغة ومتخصصين في الأدب حول مسألة مكانة الإنتاجات المسماة "شفاهية"، نص أصيلاً بأن الأمر يتعلق بحوار الطرشان أو بسوء فهم كبير، والتساؤل المطروح: هل الموضوع الذي نريد تحليله يعكس وضعية المعارف وتجسيدات الخيالات العلمية، لسنا في حاجة إلى الكلام حول الإيديولوجيات التي تدعو لاتخاذ هذا الموقف أو ذاك.

أما بخصوص الآداب المغاربية، فقد قيل كل شيء، يبقى هناك ما يقال: إلا أننا نعلم - على الأقل منذ فوكو - أن اللافكر شيء من معرفة أو معنى سيحدث ذات يوم بقوة لا تتوقعها. ولعل ما سماه أحمد النقاد الفرثيين في

بجامعة مستغانم - الجزائر - ورقة بعنوان: بقايا تقليد شفاهي أم شفاهية التعويض؟ نموذج البراج والإهداء Vestiges de tradition orale ou oralité de compensation? Le cas du BERRAH et de la Dediace والبراج والتبريحة يمثلان هنا ممارسة شفاهية ما زالت حية في الغضاء الاجتماعي الجزائري وتعود في الوقت ذاته إلى مجموعة من القيم المؤسسة للمجاعة الشعبية: الشرف - التضامن القرايبي. إلخ. كما تمثل خيارات جديدة لتحديد الذات وللتقييمات الاجتماعية. ويشير الدكتور هاج إلى أهمية النظر في استمرارية نشاط الإهداء عبر تحولاته وتكيفاته وإعادة صياغاته التي تجعله قابلاً للملاحظة ومتفرداً في فضاء التداخل والتبادل الاجتماعي، وتشير الدراسة للميدانية والتحليلية إلى أن قيمة الشرف تتجلى من خلال ممارسة الإهداء باعتباره طقساً لنصراع ورسماً لممارسة الهبة ورد الهبة أو ترجمته في التيارات اللغوية: من الأكثر معيارية إلى تلك التي تخرق المعايير، وهي ظاهرة تنشط نوعاً من خلال التكيف مع السياقات الاقتصادية الجديدة، أو يتم بثها عبر عوالم جديدة للتشيلات. وفي هذا السياق العام من الممارسات الاجتماعية التي تجند باحثين ألبانياً، وأيضا من خلال التبريد للكلام ذي الإيحاء الشعري، والعناصر المستمدة من التراث والمأثور، كل ذلك يظهر اليوم وكأنه قد فقد وظيفته، ولم يبق موجوداً سوى في الاستعراضات الفولكلورية أو بقايا لقديم اندثر. إن البراج والصيغة الموجهة والإهداء باعتبارها فاعلاً وإشكالاً للتدخلات اللغوية، هي أمثلة معاكسة من حيث كونها مندرجة في الوقت نفسه في مدة زمنية طويلة، ويفرض التكيف مع الظروف الجديدة، وتحقيق التنوع لمجتمع يبعث عن إعادة تشكيل مكوناته ومعاييره وقدمه لتكوين الرباط الاجتماعي.

أما الباحثة مريم بو زيد - المركز الوطني للبحوث في عصر ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بالجزائر - فقد عرضت لموضوع جديد نسبياً في إطار الشفاهية والمنطوق يحمل عنوان "أشكال الجد والهزل عند الطوارق". مشيرة إلى أن أشكال الجد والهزل plaisanterie لها لم تأخذ حقها من الدراسة في جل الأبيات الإثنوغرافية والأنثروبولوجية التي اقتصت بمجتمعات وثقافات الطوارق. فقد يتم التعرّيج، عرضياً، على شكل من أشكال المزح المتعلق بعلاقات القرابة المنتشر في عموم تلك

الشمانيات بخصوص الألب المغربي بـ"عنف النص"، إنما يمثل بدون منازع أحد الخيارات المركزية - بالمعنى الذي يريده بارت - للنص المغربي الحديث، كما يرتبط بمجموع اللوثيات التي تدور حول إشكالية بناء "الهوية الوطنية" أثناء وبعد الفترة الاستعمارية. إنه ونحن نعتطف في أذهاننا بمختلف التحولات لما عرفه فرانز فانون Fanon بـ"المؤشر الشمال إفريقي"، فمن المناسب محاولة بيان العلاقات المحصورة - الحادثة بين الكتابة والصوت - في سياق تاريخ إنساق التمثيل والممارسات الجمالية في البلدان المغربية.

الوثائق المكتبي للتراث المدون

وقد شارك الأستاذ غسان كلاس - مدير الثقافة بدمشق - بدراسة حول "نور المكتبات في توثيق التراث بأشكاله" أشار فيها إلى أن هناك فرقاً شاسعاً بين الشفاهي والمنطوق والمكتوب من الكلام، من حيث مرجعياته وقوامه في إطار العلاقات الاجتماعية والاحتكاك الحضاري والمدني بأشكاله المختلفة. ويضيف كلاس أنه بعيداً عن التسميات الجغرافية والتاريخية واللغوية أيضاً، يبقى لكل مكوناته وإسهاماته تكاملاً واتساقاً وتوالداً والتي تعتبر بشكل أو بآخر من نسيج الأمة ومفزون ذاكرتها بحيث غدا جزءاً من التراث الذي يجب المحافظة عليه صوتاً وصورة. ولأسما في إطار اتساع العولة وانتشار قدراتها وأدواتها، مما يقضي وضع تصاميم أرشيفية ومكتبية لحفظه وصيانته ليكون في متناول الأجيال بأساليب علمية معاصرة. وقد تناول الأستاذ كلاس عدداً من القضايا من بينها توثيق المعالم التاريخية والآداب الشعبية والمدونات... إلخ.

كما حفلت ورقة محمد علي العربي - الجامعة اللبنانية، قسم الفلسفة - المعنونة "الهوية العربية في الموروث للمنطوق" : إشكالية الحفظ والتدوين" بعدد من المصادر المهمة حيث ناقش هذا القضية من خلال بعض النماذج المرتبطة بترانثا العربي المدلول شفاهة وطرائق ومناهج توثيق وتدوينه. كما ناقش الخطاب الإقليمي : اللغة/الهوية، وسلطة الاعتراف بالفتات الإثنية.

الشفاهية والكتابة في العادات والتقاليد والطقوس وفي إطار بحث الشفاهية والكتابة في الطقوس الشعبية والعادات والتقاليد، قدم الدكتور هاج ملياني - الأستاذ

المجتمعات دون استثناء، كما لم يتم التطرق لتلك المأزحة بمحاولة التحليل والتفسير وربطها بسيقاتها الاجتماعية والثقافية والتاريخية. وقد حاولت الباحثة أن تتعرض لأشكال المأزحة الموجودة في مجتمعات "الأزجر" خاصة مع محاولة الفئاذ في المأزحة القريبية والأشكال الأخرى، بقصد الوقوف على ما يخفيه المزج من تاريخ مقلق للذاكرة وموجع للتذكر، من خلال العلاقات داخل التراتبية الاجتماعية من جهة، والعلاقات بين القبائل من جهة أخرى، لمحاولة الوقوف على تأسيس أسطوري وتاريخي لظواهر أساسية في هذه المجتمعات، تغلف بقالب ضحك، وتضمر محطات هرجة عاشها المجتمع وما يزال يعيشها.

الشفاهية والكتابة في معتقدات الأولياء

ومن بين الموضوعات التي تناول أصحابها موضوع المعتقدات الشعبية، تبرز ورقة خياط سليم - المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بالجزائر - بعنوان "الخدم في طاعة الولي: التعبئة بالكلمة وتدين التاريخ"، أشار فيها إلى أن ما نسميه بذاكرة ولاية "صُلاح الهامش" مقارنة بمفهوم "صُلاح المركز" الذين تدعمت مراتبهم ومكانتهم أيضاً بفضل ما كتب عنهم، وبفضل ما أنتجت هذه الفئة من مقررات ثقافية ومعان رمزية، نستنتج في نهاية المطاف - يضيف خياط سليم - أن أغلبية ما نتغنى به كميراث ثري وكاتب شفاهي - نحن معشر المثقفين - إنما يمثل بالنسبة لهذا المجتمع الأسود تاريخاً شخصياً يعيشه كشرعية أنهكتها سيطرة الأقوياء، للتعرق في ممارسة المعارضة والمقاومة، من خلال أفعال الترويح والتعبئة بالكلمة، التي تحمل في نطقها كل إيقاعات القوة الإلهية والمصنفة في خاتمة المقدس، لكي لا يستطيع أحد تكذيب محتواها أو تصغيرها في عين الأغلبية. ويقدم الباحث نماذج ميدانية من الروايات المرتبطة بالأولياء بالجانب الشرقي لصحراء الجزائر مثل سيدي "الحاج على التماسيني".

الشفاهية والكتابة في الحكايات الشعبية

حظي موضوع الحكاية الشعبية بالنصيب الأكبر في مداخلات الملتقى الذي احتفل بسبع ورقات مختلفة في بحث الحكاية الشعبية بين للشفاهي والكتابي في كل من مصر وإيبيا والجزائر والمغرب ولبنان، وإن كان للباحثين الجزائريين ما يقرب من نصف هذه المداخلات، والتي

نبدأها بالطرح الذي قدمه الدكتور عبد الحميد بورايو - كلية الآداب واللغات بجامعة الجزائر - متناولاً البعد الأدائي للإبداع الشعبي من خلال ورقته التي حملت عنوان "سلطة المكتوب في الأداء الشفاهي لقصص المائر في حلقات المداحين"، أشار فيها إلى أن أداء قصص المائر يمثل ركناً أساسياً من أركان الممارسة الفنية المؤداة من طرف "للداح"، وهو الراوي المحترف الذي ظل يوجب الأسواق ويجمع حوله الناس لعهود طويلة، منذ القرن التاسع عشر لغاية العشرينيات. وقد ارتبطت هذه الممارسة بسياق ثقافي وتاريخي معين عند ظهور أداء أغاني المائر Chansons de gestic باعتباره فناً يستند بصفة أساسية على المائر المكتوب بصفته ذاكرة جمعية.

وترمي مداخلة الدكتور بورايو إلى طرح مجموعة من الأسئلة، تعالج محاولة الإجابة عنها طبيعة العلاقة بين الأداء الشفاهي للقصص والتراث العربي الإسلامي الذي استمدت منه هذه الأشكال القصصية، باعتباره أولاً وقبل كل شيء ذاكرة جمعية يتم استحضارها في سياقات تاريخية معينة من طرف الجماعة الشعبية. ولهذه العلاقات مستويات مختلفة من أهمها المستوى التداولي المتعلق بهيمنة المكتوب المقدس، واستراتيجية المقاومة الثقافية المبنية على الهوية واللجوء للتاريخ القديم من أجل الاهتمام به لمواجهة الحاضر المتنازع. وعلى جانب المستوى التداولي هناك المستوى الموضوعاتي الذي يتعلق بالموضوعات المستمدة من حياة الجماعة الإسلامية الأولى المؤسسة (السلف للمقدس)، وبموضوعات الحياة اليومية التي يعيشها المتلقون السامعون في صنع الخطاب الشفاهي.

أما الدكتورة طريحة زاهية - كلية الآداب، جامعة مولود معمري/تيزي وزو/الجزائر - فقد اخفارت مدخلاً جديداً في بحث موضوع الشفاهية، من خلال ورقة بعنوان "إثنوغرافيا الشفوية: حكايات من جرجرة (١٩٨٨-١٩٩٥) نموذجاً، وهو مدخل يتكامل منهجياً مع ما طرحه الدكتور بورايو في موضوع الأداء الشفاهي، وتشير الدكتورة زاهية إلى أنه ما يزال يُقال الكثير حول إشكالية الشفوية، التي تُعرف انطلاقاً من مقارنتها بالكتابة. وكان جل ما قيل مرتكزاً على آراء الغير المستقاة من مراجع نظرية أو معانيات ميدانية أجنبية. كما تشير إلى أن إشكالية الشفوية المطروحة بإلحاح في وقتنا الراهن قد دفعتها إلى دراسة هذا الموضوع من وجهة إثنوغرافية تتميز بحضور

والتقاء الراوى بالروى له ويظروف الرواية وفنياتها وقد حاولت الإجابة عن الخصوصيات والإشكاليات التى تطرحها شفوية الرواية فى الميدان: من يروى الحكاية؟ ولن تروى الحكاية؟ ومتى وكيف وماذا وماذا تروى الحكاية؟ وتنطلق الإجابة من المعايير الفعلية العميقة والحققة من الميدان، والتي تطلبت منا سنوات طوال من الإقامة والمعاينة بالمشاركة وتدرج التحقيق، وما إلى ذلك من تقنيات جمع المعلومات التى عمل بها علماء الأنثروبولوجيا الثقافية (الوظيفية) مثل المليونوفسكى.

وفى إطار بحث النصوص المكونة للحكايات، قدم الدكتور شرايبي أبو بكر - المعهد الوطنى للغات والحضارات - ورقة بعنوان "الشفافية والكتابية فى حكايات الف ليلة وليلة" 1001 *oralité et écriture dans les* nuzis أشار فيها إلى أن مجموعة حكايات الف ليلة وليلة وصُغت بانها أدب شفاهى أو أدب شعبي، غير أنه من المناسب التذكير بتاريخ النص وطبيعة القصص التى تشكله، من أجل تحديد درجة شفافية الليالي ودرجة انتساب النص للأدب العربى الرسمى، وتتمثل الفكرة الأساسية فى بيان أن التمييز بين شفاهى/كتابى هو تمييز قليلاً ما يكون حقيقياً إن لم يكن مرفوفاً بمقاييس تصنيف إضافية، خاصة على مستوى "الرواية" - "الغف" فى النص فضلاً عن تقنيات الرواية.

وقد تناول الدكتور إبراهيم عبد الحافظ - المعهد العالى للفنون الشعبية بالقاهرة - موضوعاً شديداً الخصوصية فى العمل الميدانى اختار له عنوان "الفضلة الشفاهية فى عالم الكتابية" دراسة للحكاية الشعبية فى واحة سيوة". وقد استخدم مصطلح "الفضلة الشفاهية" عند والتر أونغ والتي قصد بها تلك الخصائص الشفاهية التى تبقى فى عالم الكتابية بعد إنبخال الكتابة. وتثير الدراسة قضية تحول النص الحكائى الشعبى فى ظل التطور السريع فى وسائل الاتصال الحديثة وانتشار التعليم وازدهار السياحة فى جميع مناطق المعمورة، بما فيها المناطق النائية التى كانت مغلفة تماماً من قبل. وي طرح الدكتور عبد الحافظ تساؤلاً مفاده: ماذا يحدث للنص الشفاهى عندما تتغير سياقات أدائه وتتعبد مواقف تلقيه ونوعية التلقين؟ وتقوم للمادة الميدانية التى اعتمدت عليها الدراسة على عدد من

الحكايات جمعت من واحة سيوة بمصر عام ٢٠٠٧. حاول الباحث من خلالها رصد التحول الذى اعتدى تلك الحكايات من حيث الوظيفة، والبنية السردية، والسياق الذى تداولت فيه الحكايات، ودلالاتها الرمزية، ثم قدم فى النهاية مقارنة لإحدى هذه الحكايات بأخرى مدونة فى كتاب من كتب الأطفال.

وفى مجال رصد الحكايات الشعبية المغربية وعلاقتها بالأمثال، قدم الدكتور غانم عبد الرحمن - قسم الأنثروبولوجى، كلية الآداب بنمسك، الدار البيضاء - ورقة بعنوان "الحكايات والأمثال الشعبية: الدلالات الرمزية والثقافية". شرح خلالها تمثلات الحكاية الشعبية والمثل الشعبى، باعتبارهما يندرجان ضمن أشكال الخطابات الشفاهية والمنطوقة، والتى تتضمن إبعاداً رمزية عميقة، والتى يشار عليها المتن للدروس المتضمنة للثقافة والنصوص الشفاهية للتداولية وسط المجتمع المغربى (حوالى ٢٠٠ من الأمثال المغربية وبعض النماذج من الحكايات الشعبية). ويضيف الدكتور غانم قائلاً: إن هذه التمثلات تفوص فى أعماق المجتمع وحفريات الأنثروبولوجية والإثنولوجية والرمزية الخصصية، عبر وسائل تعبيرية تتضمن الكثير من التجليات الثقافية فى الحكاية الشعبية من دلالات خرافية وأسطورية، كما نجد فى عدد من الثقافات الإنسانية، التى يتم فيها الاحتفاء بهذه الرموز لقرون من الزمن، وتوصيقات نفسية وأخلاقية وإيحائية ومسوحات للأشياء وحيوات الإنسان والحيوان، والمزج بين الكائنات، ويدورها تعبير الأمثال عن رؤى وجنود ثقافية محملة بخصائص جمالية فى بنيتها، من إيقاعات متنوعة (ثنائية، ثلاثية، رباعية، موسعة) فى انساق واتصال متين بدينامياتها الرمزية والثقافية، التى تشي بطبيعة الأنظمة والأنساق الاجتماعية والتاريخية التى تتميز بالتنوع والتغير، وارتباط ذلك بحوافز وشفرات الذاكرة الحية ومختلف التجسيدات التخيلات والإشارات الرمزية العتيقة، كتعبير عن الاستقطابات الاجتماعية التى يجسدها مجتمع المنطوقات والخطابات وهيمنة شعائرية الكلام.

وفى مجال بحث الحكاية الشعبية الليبية، قدم الأستاذ حسن الأشلم - المركز الوطنى للمأثورات الشعبية بليبيا - ورقة بعنوان "خطاب الحكاية الشعبية بين الشفاهية والكتابية" عرض فيها لنماذج دالة من الحكايات الشعبية الليبية التى مثلت مناطق ثقافية بالمجتمع الليبى.

وقد اختتمت مجموعة المدخلات حول الحكاية الشعبية بالورقة التي تقدم بها الراوي الحكاء الأستاذ درويش جهاد - لبنان - الذي عرض لورقة حملت عنوان : لماذا أروي الحكايات Pourquoi je raconte des histoires أشار فيها إلى أن الفكرة القائلة بأن "الحكاية تعيد تنظيم العالم لكي تنقذه من الفوضى" تعكس لديه ما حدث في لبنان أثناء الحرب. يقول جهاد - لقد رايت أطفالاً يضحكون وهم يستمعون للحكايات في ملجأ، بينما كانت الدبابات الإسرائيلية تتقدم نحو مدينة قانا، وكانت تتاح لي الفرصة - في مرات عدة - لكي أرى أمي بنفسها بالفرطة في خضم حكاية، لكي تهدي من الخوف الذي ينتابنا من جراء الغدائز والموت والذي كان يسكن أنفس الصغار والكبار. قمت أنا بنفسى برواية الحكاية في لحظات صعبة أثناء هذه الحرب، وأدركت كيف أن الحكاية يمكنها أن تبعث الأمل من جديد، ولو للحظات، كيف كانت تعلم ما هو جوهرى، وكيف كانت تربط العلاقة ما بين البشر. ومنذ ذلك الحين - والكلام لا يزال للراوى جهاد - لم أتوقف عن الحكى. ولم أتوقف قط عن خوض غمار ثروات الشفاهية فى منطقتى ومناطق أخرى من العالم. كان يبهرنى ما كنت أروي.. إنها لأنى منحوتة عبر قرون من ممارسة التخييل والحكمة التى تكشف عن عمق النفس البشرية. ويفعل الحكى، ويفعل قيامى بدور التواصل، أدركت بأن الحكاية صلة وصل مع الآخر الذى يشبهنا والذي يختلف عنا. أدركت أيضاً أنه عندما نتقى... عندما يضع منا الهدف، يمكن للحكاية أن تكون دليلاً، أن نشدنا لجذورنا، هذه الجذور تربطنا أكثر بالإنسانية من أن نشدنا لبلد بعينه.

الشفاهية والكتابة فى السير الشعبية

فى مجال بحث عناصر الماثور الشعبى المرتبطة بالسيرة الشعبية عرضت مداخلتان من مصر، الأولى قمنها الدكتور مصطفى جاد - للبعهد العالى للغةون الشعبية بالقاهرة - بعنوان "جبلية العلاقة بين الشفاهية والكتابية : دراسة حالة لنص شعبى" الذى عرض فيها رسداً لصركة النص الشعبى ومروره بمراحل عدة من الكتابية إلى الشفاهية، مما نتج عنه ثراء وتجديداً فى عناصره. وذلك من خلال نص شفاهى لسيرة سيف بن ذى يزن حاول من خلاله تتبع مراحل تداوله فى سياقاته التراثية للموتى حتى ولوجه على النحو الشفاهى. كما قدم الدكتور جاد فرزاً لبعض العناصر التى ورتت بكل من

النص المحفوظ بالمصادر التراثية، والنص الشعبى المطبوع، والنص الشفاهى، للوقوف على جبلية العلاقة بين الشفاهى والمدون، ومدى ما أنتجت عمليات التناقل ما بين إبداع لعناصر جديدة وإعمال لعناصر قديمة، والمرور على بعض العناصر دون تفصيل. فضلاً عن تعبير خطاب الحكى Dis-cours الشفاهى، ووظيفته Fonction. ليصبح لدينا نصاً جديداً تحول من شكل السيرة Sira Epopee إلى شكل الحكاية Narrativité، ويقوم تحليل النص من خلال ثلاث مجموعات من العناصر، الأولى : عناصر دينية تربط بين البطل والأنبياء وحكايات القديسين، الثانية : عناصر تاريخية تحول الصراع القديم بين العرب والأحباش إلى صراع حديث بين المصريين والإنجليز، الثالثة : عناصر درامية حول ميلاد الجبل ودور الأم فى حماية الإبن. وتخلص الورقة إلى تساؤل محورى : هل قمنا برصد دقيق وشامل لتقريب عناصر التراث الشفاهى العربى؟ وهل نمك قائمة مصنفة لتراثنا المنطوق حتى نعرف ما إذا كان هناك عمليات موه مقصودة، أم أن الأمر بفعل فاعل هو نحن؟

أما الورقة الثانية فى مجال السير الشعبية بالمقتى، فقد كانت للأستاذ محمد حسن عبد الحافظ - الباحث المصرى فى الأدب الشعبى - بعنوان "سيرة بنى هلال : الشفاهية ودرس الاختلاف"، ويشير حافظ فى ورقته إلى : أنه ليس ثمة امتياز للثقافة المكتوبة (العالة) على الثقافة الشعبية (الشفاهية) فى مضمار التعبير عن الذات، فكلامهما يشكل طريقة من طرق هذا التعبير، اللهم إلا فى ما بينهما من تفاوت فى درجة النظام والتعقيد، حيث تبدو الثقافة المكتوبة أكثر تراكماً، يتبدى ذلك بوضوح فى مجال كتابة تاريخ كل منهما، حيث حظى تاريخ الثقافة المكتوبة بالامتياز، فيما لم يحظ تاريخ الثقافة الشعبية (أو ما يعرف بالتاريخ الشفاهى) بكبير اهتمام يليق بمكانته فى بناء المجتمع الثقافى، ويضيف حافظ قائلاً: إننا إذا انتقلنا من مجال التاريخ إلى مجال الأدب، فإن القياس على ما أحدثته الكتابة من تغير فى المفاهيم النقدية هو الجذر الأساس للمشكلة التى يعانى منها الباحثون فى دراسة الأنواع الأدبية الشعبية. ومن خلال هذا النسخ، يقدم حافظ نماذج ميدانية من نصوص السيرة الهلالية التى جمعها من صعيد مصر، ليبرهن على الثراء الفنى الذى أحدثته الشفاهية فى نص شعبى يحمل عدداً من المضامين السوسيو ثقافية ومجموعة من القيم الرمزية المرتبطة

بالجماعة الاجتماعية في صعيد مصر. ثم ركز الحديث على صوت النساء في سيرة بني ملال، سواء داخل نص السيرة، وشخصياتها النسائية. أو عبر الرواية الشفهية التي جمعها حافظ من السيدة رتيبة فرغلي رفاعي.

الشفاهية والكتابة في الشعر الشعبي

وفي مجال بحث الشعر الشعبي قدم الباحث محمد سرير - باحث بمركز الأبحاث CRASC، الجزائر - ورقة بعنوان "بنية الخطاب الشفاهي في الشعر الشعبي" أشار فيها إلى أن الخطاب الشفهي في الشعر الشعبي ذو بنية خاصة، وتنقسم بالمعنى الدلالي العميق الذي يمتد إلى المعنى والصورة دارساً نهنية المتلقي محكماً إياها الشاعر. ومن خصائص هذا الشعر أنه اتسم واتصف بالشفاهية، حتى إننا نرى تغيير قائله يحدث تغيراً في المعنى والدلالة، وحتى ما يثير قضية المعنى وصفة الشفاهية التي لا تدني عنها الكتابة، فهذه الأخيرة صامت يفضي الكثير من المعاني، أما الشفاهي، فهو صوت ناطق. كما نجد إشكالية أخرى تمثلت في الفردية والجماعة، وخاصة في الشعر الشعبي، هو تفسير وتعبير عن حالة ما، وتردده على مجموعة من اللسان وفي زمان ومكان مختلفين، ما يجعله يخرج من الفردية ليدخل إلى الجماعة، وإن خلا من الجماعة فلا معنى له. وطرخ سرير مجموعة من التساؤلات التي تثير بعض الإشكاليات، فتغير اللسان يؤدي إلى اختلاف المعايير التي تقاس بها ويقعد بها، فأى المعايير نأخذ؟ من هنا، يكتسب الخطاب الشعري الشفاهي أبعاداً دلالية متباينة يصعب ضبطها فهل إلى ذلك من سبيل؟ أين يكمن الإبداع وهوية التعبير؟ في الشفاهي أم الكتابي؟

أما الدكتور أحمد لين، فقد قدم ورقة بعنوان "تقاليد الشعر الشعبي الجزائري بين الشفاهي والكتابي" كشف خلالها عن الكثير من العناصر الشعبية من خلال قصيدة للشاعر السمات، حيث تناولها بالشرح والتحليل مبرزاً علاقة الشاعر وتأثره بالتراث الشعبي.

الشفاهية والكتابة في التعبير الغنائي

ومن بين الأبحاث التي عاجلت الإبداع الشعبي الغنائي تبرز ورقة الدكتور شعيب حليفي - كلية الآداب بنمسكية، الدار البيضاء - بعنوان "الجغرافية الشفاهية: تمثيلات الحياة في التعبير الغنائي الشعبي بالمغرب"، قدم فيها

قراءة في شكل من أشكال الثقافة الشعبية وهو التعبير الغنائي الشعبي باعتباره نشاطاً شفافاً متداولاً، يتعرض باستمرار للتكيف والتعديل والإضافات ضمن نسج فني ثقافي له علاقة جمالية مع الحياة بتفاصيلها المتناقضة. وجاءت مقاربة الموضوع انطلاقاً من الجغرافية الشفاهية ومساهماتها في تحقيق ثراء فني، وقد اختار الدكتور حليفي نماذج غنائية عدة للتحليل والتعميل منها ما يعود للأربعينيات من القرن الماضي ومنها ما هو حديث نسبياً.

أما الدكتور معقال حمد لخضر - المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بالجزائر - فقد تناول مبدلاً آخر في التعبير الغنائي من خلال ورقته المعنونة بـ "الشفاهية المعاصر الجزائرية في مواجهة طرق المراقبة: دراسة نموذج من مونة في الأغاني الجزائرية عربية وشاوية وقبائلية L'oralité moderne algérienne face aux procédures de contrôle"، حيث تبني منهج ميشيل فوكو في ما أسماه "طرق المراقبة" مشيراً إلى أن المدونات التي ستكشف هذا التحليل، تخضع للمبادئ اللسانية والأنثروبولوجية التي اقترحها فوكو منذ سنوات وهي: مبدأ توزيع المدونات، ومبدأ كفاءة الخطابات المكونة لمجرات خطابية، والمدونات المنقاة بهذه المناسبة تتعلق بموضوعات الانتماء (عق للرد بقدر ما هو عتق للجماعة) وموضوعات خاصة بالمرأة (وضعية، تمثيل، إلخ) من خلال بعض الأغاني من التراث الجزائري المعبر عن منطق تاريخي للتغيرات والتحولات، ونقصد بها أغاني عيسى الجرموني المرقوقي الحركاتي (١٨٨٥-١٩٤٥) وأغاني الشيخ الحسنائي الخلواتي (٢٠٠٢-) ويشير الدكتور لخضر على أن البحث يهدف إلى مساهمة صناعات الأعلام ومصادر البحث للممارسات الذاتية (حب، عشق، شكوى، ثورة، التزام، استسلام، إلخ) والذين يمثلون الفاعلين الحقيقيين النخبويين للحركات الاجتماعية، ويكونون الهدف الوحيد من أجل كشف وفهم الاستراتيجيات الخطابية التي قاموا على تنميتها بغرض توعية وتلقين مجتمعهم ومواطنيهم بالمشاكل الكثيرة الظرفية التي تتطلب إجابات خاصة. وسوف يتم استحضار المدونات من خلال تصنيفاتها ليس فحسب الموضوعية (سياسية - دينية - جنسية)، لكن أيضاً اللسانية (لهجات الحياة اليومية الشفاهية، ويقصد بها العربية الجزائرية المشتملة على الشاوية المستعملة عند القبائل)، وكذلك الأمازيغية (اللهجة الشاوية واللهجة القبائلية).

الشفافية والمسرح وأشكال الفرجة

وقد تعرضت للدخالات العلمية بالملتقى إلى موضوع الشفافية والمنطوق والكتابية من زوايا إبداعية أخرى في التراث الشعبي، فناقشت بعض الأوراق موضوع المسرح وأشكال الفرجة في الجزائر خاصة (ثلاث مداخلات)، على حين كان من نصيب سوريا مداخلة واحدة، وتبدا بمداخلات الجزائر حيث قدم الدكتور بوحبيب حميد - استاذ مساعد جامعة عبد الرحمن ميرة / بجاية - ورقة بحثية بعنوان "الشفوية : للمسرح والخطاب النسوي" Oralité, théâtralité, et conte discours féminin، تناول فيها قراءة تأويلية في حلقات الرقص النسوية مشيراً إلى أن هذه الحلقات هي فضاءات مغلقة منعزلة على الرجال، تقوم فيها النسوة بالرقص ومحاكاة مشهد الغواية والمغازلة والجنس في جو من المجون des orgies والتستهتك، وفي غمرة تلك القهقهات والضحك يقمن أيضاً بتفكيك صورة الرجل، كما يردها المجتمع الأبوي، إنهن ينتجن خطاباً نسوياً مضاداً، ويؤكد الدكتور بوحبيب على أن هذه المشاهد لا تتوقف في حدود المحاكاة البدنية فحسب، حيث إنها مشهدة مركبة من اللعب والرقص والطقس المساري الوجه للعداوى والصبايا اللاتي لا يعرفن عالم الذكورة إلا يوم زفافهن. ويقدم بوحبيب في مداخلة قراءة تأويلية بالاعتماد على آليات القراءة الغاداميرية مستفيداً من المعارف التي تحققت في ميدان الشفويات على يد زومتور وغيره. ويشائل الدكتور بوحبيب عن الشفوية كلفة مميزة مختلفة عن اللغة اليومية، لأنها لغة الجسد، أي اللغة الأولى. وفي النهاية، يشامل عن الأسباب التي منعت تطور هذه الحلقات النسوية إلى مسرح حقيقي.

وقدمت فاطمة ديلمى - المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بالجزائر - دراسة حول تقاطع الأنثروبولوجي والمسرح، مشيرة إلى أنها ظاهرة تجلت من خلال التفكير في الأصول والسعي للعودة إليها، والتي ميزت كثير من نشاطات الإنسان لا سيما الفنية والإبداعية منها. ولم يكن هذا البحث - تضيف فاطمة ديلمى - إلا استجابة لذلك التفكير الفلسفي الأعمق الذي أعاد النظر في عدد من الأسس التي بُنيت عليها الفكر والحضارة الغربيين - اللذين مثلما اغتالا الحياة بصنع آليات الدمار اغتالا المسرح بتوفير تقنيات الإيهام والتخدير وإخفاء التناقضات. وقد ظهرت في الفكر الغربي فكرة

"العودة للأصول" وهي تلك الأصول التي ظلت حية عند الآخر، لتبرز سعي الغرب للزوم عن ماضٍ مفقود، ولقد تنامي هذا التفكير في الأصول ليشمل العلوم الطبيعية في البداية ثم تبنته العلوم الإنسانية، فالفنون. وقد حاولت الباحثة على هذا النحو رصد بواعث هذه الظاهرة وتجلياتها وأثارها من خلال المسرح بشكل خاص.

وقدم الدكتور أحمد بن نعوم - جامعة برينيون، قسم الاجتماع واليوفسير بالمركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بالجزائر - ورقة بعنوان الطقس كناسخ للصوت Le rite comme scripteur de la voix يعرض الدكتور نعوم لمفهوم الإيقاع باعتباره يمثل أثراً عميقاً ونفسياً للصوت والدال، إن الصوت هو التعبير عن الجسد الاجتماعي والاتطباع الذي يتركه هذا الأخير على الأجساد الفردية. وأشار الدكتور نعوم إلى وجود تجربة مشتركة ظلت تقاوم ثم اندرجت في حياة المجتمعات المغاربية والساحلية، حيث ظل القول غير مفصول عن الفعل! وهي تجربة أصبحت شيئاً فشيئاً مبتذلة، لأنها أصبحت شيئاً فشيئاً نادرة وهي الحديث في حلقات المدح (الرواية المحترفة)، ففي هذه الحلقات نجد جمهور المستمعين والراوى يتبادلان كلمة حية في فضاء يكون فيه الصوت مسكوناً بمرحة للقصص المقدس، الحكايات، والأساطير. إن التمثيل لا يمكن أن يقوم كعمل دال من جديد الطقوس، تندرج هذه الأخيرة في إيماءة الجسد من خلال السماع أو من خلال النشاط الطقسي، فالمعنى يكون متحققاً في المجتمعات، فما يُقال بصوت مسموع وما يتقاسم يخضع للنسخ والنسج عن الراوى المعترف والمداح والشاعر، وحتى المهرج ينسج الكلمة ويجعلها تحيل على انساق الدلائل المندرجة في فضاء الأداء نفسه. فالإيقاع - باعتباره أثراً مكتوباً - يعو حينئذ الفوضى، والذي بدوره يمكن أن يجعله غامضاً، فعندما تنهل المجتمعات في أزمة حينئذ لا يكون الصوت منسجماً ويصبح غير دال، ثم يصبح ضجيجاً عندما لا يتوفر القلم الذي يعيد إليه توازنه.

أما الورقة التي تناولت موضوع الفرجة من خلال الماثور الشعبي السوري، فقد تقدم بها الأستاذ كامل إسماعيل - مدير التراث الشعبي السابق بوزارة الثقافة السورية - والتي حملت عنوان "الشفافية والمنطوق"، أشار فيها إلى أن الشفافية في تنوع أساليبها السردية تحظى الحيوية والتنوع المرتبط بالبيئة وأسلوب التعبير المستمد من

figuratif préhistorique Saharien: Analyse de la fresque de Tin Hanakaten (Tassili n Ajjer) ويشير الدكتور حاشي إلى أن الفن الصخري الصحراوي قد تم الكشف عنه وتعرف عليه الناس عن طريق النشر منذ قرن ونصف، وكان معروفاً مبكراً في أقدم حقب ما قبل التاريخ. وإضافة إلى المشاكل المتعلقة بقدمه، بتاريخه، بفنه التشكيلي أو بمحيطه والتي كانت محور اشتغالات علم ما قبل التاريخ، يبدو لنا - يضيف الدكتور حاشي - أن هذا الفن لا يرفض إشارة أصناف أخرى من التساؤلات الأكثر قرباً من الأنثروبولوجيا، مثل تلك الخاصة بكل ما هو متغير، والتي يجب أن لا تظل خارج اهتماماتنا، ولا يبدو لنا منذ ذلك التاريخ أن الأمر من باب الرجم بالغيب عندما نفترض بأن الموروث ما بين الهندسة العامة لرؤية العالم عند الشعوب الحالية والمبادئ التي استند عليها في تحقيق بعض الجداريات الصخرية الدالة لم ينقطع. إن ادعاء كهذا ليس معناه بأن الثقافة تشكلت في كليتها في لحظة معطاة أثناء فترات ما قبل التاريخ البعيدة لتتجمد نهائياً وتبقى تكر نفسها، بدون تغييرات، تحولات، تطورات، استبدالات، تجديد، وكأنها خارج التاريخ في افتراض بأن الميراث في تواصل لم ينقطع. ويرى الدكتور حاشي أن من يشغلون حالياً مواقع هذا الفن التصويري يكونون قد حافظوا في ثقافتهم وفي رؤيتهم للعالم، وفي معارفهم الكونية على عناصر بناء، ظل شبانته وتماسكها متخذاً عمقاً ووحدة أنثروبولوجية (بالمعنى الثقافي) وبالتالي يمكن - منطقياً - تصور بعض الجداريات الكبيرة، وهو ما كشف التحليل العلمي لجدارية "تين هاناكاتن" ومجموعة الأشكال والرموز التي تحمل بها.

الوسط الثقافي. وقد عرض لبعض النماذج الدالة من خلال الحكايات والسير والملاحم الشعبية التي تروى في المقاهي (بالنسبة للمدن)، أو خيمة شيخ القبيلة البدوية أو "مختار القرية"، التي تعد الحامل الوحيد للثقافة العربية الشعبية المشتركة في كل أقطار الوطن العربي، مشرقه ومغربه، شماله وجنوبه، حيث كان الحكواتي ولاعب خيال الظل من أهم شخصيات الأحياء الشعبية لما يقدمانه من تسلية ومتعة وتثقيف وبخاصة في الليالي الرمضانية. وكان الشاعر المتجول - أي المغني العازف - يرافق البدو في حلهم وترحالهم يقص عليهم الحكايات والسير والأخبار نثراً وشعراً على أنغام الربابة. ومن ثم، فقد كانت الشفاهية هي الحامل الأساسي للثقافة الشعبية في مجتمع يعد معظم أفرادها من الأسير. وقد تعرض كامل إسماعيل في ورقته أيضاً إلى نور اتفاقتي اليونيسكو حول التراث اللامادي وتدرج أشكال التعبير الثقافي، في تشجيع البلدان والأفراد على توثيق أشكال التعبير الشفاهي. وقد أفرد جانباً من محاضراته حول تجربة "مكنز الفولكلور المصري" وتطبيقه في جمع وتوثيق التراث الشعبي من مختلف المحافظات السورية.

الشفاهية والكتابة في فن التصوير

وفي مجال الربط بين الشفاهية والكتابة في علاقتها بالتصوير، قدم الدكتور سليمان حاشي - مدير المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بالجزائر - ورقة بحثية تناولت إطاراً جديداً لبحث الشفاهية والكتابة بعنوان "مقاربة أنثروبولوجية للفن التصويري لما قبل التاريخ: تحليل جدارية تين هاناكاتن (طاسيلي ن أجر) Une approche anthropologique de l'art

مولد البسطاوى

رصد لمظاهر الاحتفال

أحمد أبو خنجر

تضيف إليها الجماعة الشعبية من المناسبات الدينية المختلفة موعداً كي تقيم فيه احتفالاتها، متخذة في ذلك عدداً من

تشخذ قرية الكويانية من يوم الثالث عشر والرابع عشر من شعبان موعداً سنوياً للاحتفاء بوليها البسطاوى. تبعد الكويانية حوالي خمسة عشر كيلومتراً شمالي مدينة أسوان، في الجهة الغربية للنيل، تشمل القرية سبعة نجوع، يقع نجع البسطاوى في القلب منها، يقوم أغلب نشاط أهلها على الزراعة والتجارة في المحاصيل الزراعية، وإن كان التعليم جذب عدداً كبيراً من أبناء القرية نحو الوظائف الحكومية، وتعلن الجماعة بوضوح عن انتمائها للقبائل العربية التي جاءت مع الفتح الإسلامي لمصر، جعافرة وعبادة وأنصار وأدرسة وعباسيين وغيرهم.

البسطاوى، هو أبو اليزيد البسطامى، طيفر بن عيسى ابن آدم بن شروسان، ولد في بسطام من أصل فارسي، ولم يعرف عنه التأليف المتوفى عام ٢٦١ هجرية، صاحب المقامات والأحوال والأقوال المقفدة، التي كثيراً ما ظظت نسبتها إليه والمقصوف الأشهر الحاج؛ لم تذكر الكتب التي ترجمت له قدومه إلى مصر، وأشارت إلى أن وفاته كانت بالبحيرة، ولكن أهل القرية يعتقدون في وجوده هنا

تتخذ الجماعة الشعبية من المناسبات الدينية المختلفة موعداً كي تقيم فيه احتفالاتها، متخذة في ذلك عدداً من الأشكال، كالولاء، وليالي إحياء الذكرى للأولياء والقدسين والمشايخ وغيرهم، ومهما كانت الجماعة صغيرة فلها وليها وحاميها الذي عليها أن تحتفل به وتقديسه، كنوع من التكريم الولي، وأيضاً تعلن الجماعة عن انتسابها الواضح والصريح لهذا الولي، وأنها تحت كنف حمايته ورعايته، ويأتالي لا يمكن التعدي على الجماعة، أو انتهاك حرمتها. وتكون المناسبة فرصة لممارسة النشاط الإنساني في مختلف مظاهره ويقدر كبير من الحرية والانفلات من القيود الاجتماعية التي صاقتها الجماعة ذاتها، وكأنما بذلك تعيد التوازن للحياة التي لا يمكن تقيدها طوال الوقت.

تمثل ليلة النصف من شعبان مिरاثاً قوياً وقهلاً لدى المسلمين، فهي الليلة التي ترفع فيها أعمال العباد إلى الله، وأيضاً هي ليلة تحويل القبلة من للمسجد الأقصى إلى البيت الحرام، وأخيراً هي إعلان عن قرب الشهر المعظم رمضان، كما أنها ليلة شهدت الكثير من كرامات الأولياء الكبار والمحليين، حسبما يرد في الروايات الشفهية للجماعة الشعبية، والكثير منها مدون في كتب التراث الصوفي،

وجيئة قائمة في مقامه، ولهم في ذلك حكاية: إن أبا اليزيد كان سائحاً في البلاد حتى جاء إلى أسوان، وسمع بأن الوثنيين يحتفلون بعيد لهم، فقرر الذهاب إليهم، وهناك اندس بين الكهان، لكن كبير الكهنة لما جاء وقت موعظته، سكت ولم يتكلم، فاستجته الكهان، قال كيف أعظمك وبينكم مسلماً! تفلتوا باحثين عنه، حتى وجده وبتضوا عليه، وجاؤا به قدام كبير الكهان الذي قال له: سوف أسألك أسئلة إن أجبت عليها تركناك، وإن لم تجب عليها خرجت من عندنا محمولاً على أكتافنا مقتولاً. فقال أبو اليزيد: أسأل ما شئت. قال كبير الكهان: ما هو الواحد الذي لا ثاني له؟ وما هما الاثنان اللذان لا ثالث لهما؟ وما هي الثلاثة التي لا رابع لها؟ وما الأربعة التي لا خامس لها؟ وما الخمسة التي لا سادس لها؟ وما الستة التي لا سابع لها؟ وما السبعة التي لا ثامن لها؟ وما الثمانية التي لا تاسع لها؟ وما التسعة التي لا عاشر لها، ويقال إن الأسئلة كان عددها تسعة وتسعين سؤالاً بالكيفية نفسها، المهم أن أبا اليزيد أجاب عن الأسئلة ببساطة ووضوح، قال: أما الواحد الذي لا ثاني بعده هو الله سبحانه وتعالى، أما الاثنان اللذان لا ثالث لهما فهما الليل والنهار، وأما الثلاثة التي لا رابع لها فهي أمداد موسى عليه السلام للخضر وهي بعد خرق السفينة، وقتل الفلام، وإقامة الجدار، أما الأربعة التي لا خامس لها فهي الكتب المنزلة: التوراة، والزبور، والإنجيل، والقرآن، والخمسة التي لا سادس لها هي الصلوات الخمس. أما الستة التي لا سابع لها فهي الأيام التي خلق فيها الله السماوات والأرض. والسبعة التي لا ثامن لها فهي السماوات السبع. والثمانية الذين لا تاسع لهم فهم حملة عرش الرحمن، والتسعة التي لا عاشر لها فهي معجزات موسى عليه السلام: اليد - والعصا - والطمس - والسنين - والطوفان - والجراد - والقمل - والضفادع - والدم. وبعد أن أجاب أبو اليزيد عن كل الأسئلة، قال لكبير الكهنة: أسألك سؤالاً واحداً. فقال كبير الكهنة: ما هو؟ قال أبو اليزيد: ما هو مفتاح الجنة؟ وفي رواية أخرى: ما المكتوب على باب الجنة؟ تلجج الكاهن ولم يجب، فقال الكهان: أجاك على كل أسئلتك وأنت يجب أن تجيبه على سؤاله الوحيد. قال أخافكم. قالوا: لا تخف. قال: هل تبغوني. قالوا: نعم. قال: مكتوب على باب الجنة: «لا إله إلا الله محمد رسول الله». فقالوا مثبته، وأسلم كل من في المعبد، وكان ملك البلاد ويقال له بهريف قد علم بما حدث فانقسم على أن يقتل أبا اليزيد البسطامي، وكان الملك

ملحوظة: بهريف الآن اسم لنجع على الضفة الشرقية للنيل، تقع في الجنوب الشرقي لقرية الكوبانية، تواجهها من الغرب قرى غرب أسوان النوبية، يقال إن الملك بهريف قد أطلق سهمه من المكان الذي نبتت حوله البيوت مكونة نجوع بهريف، والتي تتبادل مع نجوع الكوبانية نوعاً من العداء والكراهية.

تبدأ مظاهر الاحتفال بمولد البسطامي بقدم باعة الحلوى والسوداني والصمص والإواني الفخارية والألومنيوم، وأيضاً المراجيح، وباعة الماء وقرن الشاي وغيرهم، ويلتخون في نصب خيامهم وعرض بضائعهم، يتم ذلك في الشارع قدام المقام الجامع، بينما تعد ساحة الذكر والإنشاد في البراج الواسع بين الجامع والمقام، يفرش الساحة ويقام أعمدتها أبناء القرية، بمعاونة الكثير من المريدين والدراويش الذين جاؤوا للاحتفاء بالولي الجليل، صاحب الكرامات والتي يتناقلونها هم وأبناء البلدة أثناء العمل.

بعد صلاة العشاء يبدأ الذكر والإنشاء، بعد أن تكون القرية قد تكفلت بتقديم الطعام لجميع الوافدين إليها من البلاد المجاورة، كما أنها - أي القرية - تستقدم منشداً مشهوراً ليحيى الليلة، وهكذا تنطلق أشعار ابن الفارض والحلاج وابن عربي والجنيد وغيرهم من كبار المتصوفة، كما تجد الأشعار بالعامة، متخذة من الموالم السبعاءى سمة أساسية فى البناء والغناء. يمتد الذكر والسماع حتى أذان الفجر فينهض الجميع لأداء الصلاة واستقبال يوم جديد.

يعتبر يوم الرابع عشر من شعبان هو الأشهر والأشد زحاماً ويقدم خلق كثير، خاصة النساء والبنات والأطفال والشباب لزيارة المقام والاشتراك فى النورة أو الطرفة كما يطلقون عليها، أو حمل الحمل.

يشهد الزحام على دخول المقام قبل تحرك الطرفة بعد صلاة الظهر، وخاصة من النساء، والمقام قبة عادية فقيرة للمعمار والخزفة وتخلو من الكتابة، ببساطها للضريح المسيح بالحديد ومكسو بكسوة خضراء، فى ركن منها كوة لإيقاد الشموع وفى الناحية الأخرى صندوق للذئور، وممر ضيق حول الضريح يطوف الزوار به، أمام القبة ساحة انتظار معمولة بالقباء الطويلة، البعض يأتى حاملاً أضحيتته ويذهب على عتبة المقام، والبعض يدخل المقام وهو حامل الأضحية يطوف بها حول الضريح ويعود بها لبلده حيث سيدبحها هناك، كما أن بعض النساء يطلقن الزغاريد داخل المقام والبعض منهن تسبح عينهن بالمعوى، والبعض يوزع الحلوى والسودانى والفيشار، وواحد يوزع الماء.

بعد صلاة الظهر يتم تجهيز جملين - فى الاحتفال الأخير حلت عربة نصف نقل مكشوفة بديلة عن الجملين - أحدهم للمحمل والثانى للبطيلة المحفوظة عند عائلة مخصوصة، وهى مصنوعة من النحاس مشدود عليها جلد سمك، وهما طيلتان، يطلق عليهما النقارة، توضع فوق الجمل على الجانبين ويركب المازف خلفهما. أما جمل المحمل، فيشد شكل الجامع، أو الكعبة من جريد النخل ثم يكسى بكسوة خضراء جديدة مكتوب عليها بعض الآيات والأدعية وأسماء النبى والخلفاء الأربعة وكبار الأقطاب، وأبناء الطريقة الأجمدية الأريسية وأبناء البسطامى.

فى هذه الأثناء، وحتى تصل الطرفة القادمة من قرى غرب أسوان، يتجمع عدد كبير من راكبي الحمير، أطفالاً

وشباباً، ويأخذون فى الطواف حول المقام، متدافعين بحميرهم بين تهليل وتفاش واضح، يأخذ جميع من بالوالم فى التجمع أمام الجامع الذى تعلوه مئذنة فاطمية، وبناء المسجد من القباء الطويلة، المحملة على أرشاد واطئة السقف، لكنها تمنع المسجد من الدخول رهبة وروحانية عالية، وأيضاً الدفء فى الشتاء والبرودة اللازمة فى الصيف.

تصل طرفة غرب أسوان رافعة أعلامها وبياراتها وتقتضم للحشد أمام الجامع، حيث يكون قد تم الانتهاء من إعداد المحمل والجمل الذى يحمل النقارة، يتقدم النقيب معطياً الإشارة ببدء النورة، فترتفع الحناجر بالغناء مصحوبة بالدفوف والتوبيخ بالكفوف:

صلى وسلم يا كريم ع النبى طه العظيم

يتقدم المركب تمت البيارق الخضراء والأعلام التى يحملها أبناء الطرق والتجود دائرين حول المقام، يتقدمهم راكبو الحمير ثم جمل النقارة والمترجلين للمسكين بالدفوف والغناء وخلفهم جمل المحمل، وفى الخلف النساء والبنات، وبعد دورة حول المقام تأخذ النورة طريقها صاعدة نحو نجع البسطامى القريب من الجبل، وهى تمر بالشارع فتفتح الأبواب وتنطلق الزغاريد، وتقدم نساء البيوت برش للرائحة الزكية فوق الرؤوس مع الحلوى والبلح والفيشار، تدور الطرفة معرجة بشوارع النجع حتى تصل لطره الجنوبي وتعود شمالاً متخذة الطريق الزراعى الذى يقود نحو المقام، وعند المقام يشتد الإيقاع مع الهرولة فى الطواف حول المقام، وحى يا حى يلهج بها الجميع.

يبرك جمل المحمل وتحل كسوته، ويبدأ قص أجزاء منها ويبيعها للحاضرين، كل يشتريها حسب غرضه ونيتة؛ وقبيل غروب شمس اليوم تأخذ الجموع فى التفرق، بينما يتجهز رجال النورة والدراويش والمريدين والباعة لنعير النبل للمشاركة فى ليلة الشيخ على أبو دبوس الانصارى بلجى الريش، فالليلة ليلة الخامس عشر من ليلته وفى ضحى الغد تكون الطرفة والنورة، التى سوف تنقسم لقسمين، واحد منها سوف يذهب جنوباً لينتهى عند الحاج حسن بمدينة أسوان، والنورة الثانية سوف تتجه شمالاً إلى عامر وعمران، بمدينة درلو.



داية وماشطة

(٢)

قعدة الونسه
منطقة العالى بشلاتين

(فبراير ٢٠٠٨)

مقابلة أجرتها: صفاء عبد المنعم

ترجمة: الحاجة فاطمة (أم عمر)

وعقد يعلق فى الرقبة ويسمى [المسكتات أو سلاله]
وحلق ذهب يعلق فى الأنف يسمى [شف أو الامتاب]
والشعر المستعار على الرأس يسمى [روقه أو شيال
كيدو]
هل العروسة بتجيب ادوات مطبخ؟
[كيتو- أوت - كوشن - كوشنة]
- زمان الألوان كانت من الذهب أو الفخار. والآن من
الألوانيا.

ما هى أنواع الملابس وكيف تصنع؟
[شاش - توب]
- الهدوم الخارجية هى توب [رتورياب - كرويوشاش] من
الحرير أو الشاش الأبيض.
وفيه [جرايب] يلبس تحت الثوب.
هل الهدوم كانت تطرز؟
[لا.. لا]
- لا تغسل وتزهى بالزهرة وهما بيحبوا الأبيض.
هل يوجد ملابس داخلية؟
[ملاكوف - شيروال]
- نعم
ما أنواع ملابس الرجال؟

هل العريس يرى العروسة قبل الزواج؟
[تاريت - اوتك - دوبا - تودويه - دورو]
- مافيش تعارف.
لأن العريس ابن العم أو الخال.
هل يدفع مهر؟
[يناچ - نعاچ]
- المهر جمال وضم.
كيف يبنى البيت وما اسمه؟
[بيت البرشى]
- يخدو وير الجمال و بوى من الجبل ويضفر بالجلد
ويبطن بالحرير والصوف ويريش النعام.
وكل واحد على قد حاله.
هل يقدم العريس شبكة؟
[تلال كوليك - المسكتات - سلاله - اللامتاب شف -
تفصوصه - جانيب - توتارحه]
- فيه ذهب ربطه حول الرأس يسمى [زمام]
كردان يعلق فى الرقبة [زحفه]
وهناك أسورة فى اليد من الفضة وتسمى [جبيره]
وخزام فضة [تفصوصه] وخالخال يلبس فى الرجل
يسمى [كوايل أو جانيب أو حجل]
وشال على كتف ويسمى [توتارحه]

- ينظرون وجلابيه بيضاء [سراويل] وتحزن سبعة
وثمانية

هل الرجل يلبس ذهب أو فضة؟
لا .

بس ساعات بلبس خاتم فضة وفيه حجر عقيق لسبب
مرض [حبس البول - الرعاش] يحط حجر حسب اللون
وكان زمان يحط [سيف أو سكين] فى ملابسه.

هل ممكن الخطوبة تطول؟
الواحدة لو صغيرة يخلوها تكبر .

تتزوج عندها ١٣ ، ١٥ سنة .

ماذا تفعل الأم عندما تاتى السورة الشهرية
لايتبتها؟

لما تتم ويجهها السنه، نعملوا لها فرح كاتها عروسة،
نلبسها ذهب ونزلقها ونفنى لها .

ويقولوا خلاص جتها [السنه]

يعنى البنت مثل بتخبى؟

لا لا بتقول على طول وماتكتشفش .

العريس ليلة الدخلة حد بينخل معاه؟

الدايه، امها، اى واحدة؟

لا لا .

بتخش الوزيره معاه ، صاحبها .

والوزير معاه، صاحبه .

ويحطوا السيف بناتهم فى النص طول الليل،

والصبح تروح هى والوزيره بيت ابرها .

وتانى يوم يبقى عادى، لمدة ٤٠ يوم .

وبعدين ممكن ينقلوا بيتهم بعيد أو يروحوا عند اهل
العريس فى بلده .

طيب بياخد وشها ازاي؟

الليلة الاولانية دى عادى ما يلبسها .

هل الأهل يمشوا العرض؟

لا لا

لو هى ماكويسه هو يكلم .

المره لو كويسه يفرح وبخلاص .

طيب بنسمع يقولوا العريس مربوطه؟

ايوا بنسمع .

يجى يجامع معاه يكون زيه .

تحيلوا نفسيات، يطالع ويظلى البيت .

هى ما تتكلم، هو يقول . أنا عندى كذا .

طيب لما يقول بيعملوا إيه؟

- يمشى يروح لتجوير [فقى] يشوفه .

أو يسأل حد من الأشراف .

فيه ناس تفك الحواطه، يمكن حالة ضعفه أو مريض .

طيب مالوش.. و العقدة دى فيه؟

- يسيبها . ويقولوا تعال نجوزك . يقول خلاص أنا جريت

نصيبى، ما ينور على عروس تانى .

وفيه ناس كثير عارفين نفسهم أنهم كدا، يرفضوا .

هل الزوجة تتزوج تانى؟

- اه تتجوز صاحب النصيب عادى .

- هل عندكم طلاق؟

- فيه بيطلقوا، والزمن ده كثير .

الواحدة لو قالت خلاص . تفترق .

عندنا واحدة أبوها رافض يجوزها، قاعدة بقلها أربع
سنين وشاية . أبوها قال هى رفضت .

لما الواحدة تحمل أول مرة تعمل إيه؟

- لما تتوحم بتعرفها .

ولما يبقى لها خمس شهر، الزوج يعمل كرامة للبكرية،
يدبح خروف، آتئين هى ومقدرته .

وفيه ناس تعمل كرامة على طول لكل عيل .

وتقعد عند أمها لحد ما تولد .

مين اللى يسمى المولود؟

- الأب .

يسميه على اسم أبوه، جده، أخوه، هو حر .

بتعملوا إيه فى يوم السمايا (السبور)؟

- الساعة ٨ صباحاً نديح .

ويعد الغدا يكلم الأب بالاسم يقول أنا سميت فلان .

الاسم اللى ينطق فى الخشم أول حاجة .

بيدقوا هون فى السبور؟

- الولد ندق الجرس (ترن ، ترن)

الخلاص تعملوا فيه إيه؟

- زمان كنا نجيب عربيات ونمشى بيه للبحر نفنى .

التهارد تنتم للنسوان يشيلوا الخلاص لولد كبير ويمشوا

يؤفه لحد البحر والولد يكون ماسك سيف فى يده .

تغنوا تقولوا إيه؟

- أمك انشالله

وأنت تجوم

وأنت تبقى

تساعدهم

وتشيل ويامم

يوم حنة العروسة تعملوا إيه؟

- الحنة نشتركها ونعجنوها فى صحن كبير عشان كله

يتحنى، ونجيب النجاشة تحط الحنة فى يد العروسة، كله

يتحنى ويطلب .

العريس يجعل إيه؟

- يجعل عشا، أو حفلة كبيرة، وكله يروح عدد العريس يتعشى، فيه يدبج ناجة، أو خرفان، ويحون رجليه وأيديه.
- ونحط في الصينية بتاعة الحنة فلوس.
- طيب فيه ماشطة أو حفاقة؟
- أحنا نسميها تزينة (بتزين) تضفر الشعر، وتحط الدهب.

طيب لو المولود مات تعملوا إيه؟

- يدعوا وما يخلو الأم تكي، يصبروها.

طيب لو سقطت؟

- السقط ما تتناثر، لكن الموت ندفعه.

نشفع له.

- يا عنى أبوه يشيله ويقول أنا بشفع فيه.

- يعنى ما يجيموا عزا ولا حاجة، عشان دا حرام.

لو الزوجة جابت بنت؟

- فرمى الخلاص وندفعه جنب بيت أمها.

ونقول يا أم البنات.

طيب لو مات شاب؟

- بيكرا عليه ويقتلوا حرام العيد، اعوذ بالله.

طيب قولى عدودة؟

- فيه عديد كثير، بس دلوقت بيحاولوا حرام.

- نحول يا عيني علينا شبابك.

فيه حد بيشتغل مغسلة؟

- الستات الكبار، يسالوا الأشراف وهم يدلوها.

- تتوضى، وتكون طاهرة ومعرفة.

- لكن غسالة بالفلوس، لا.

هى ومبة.

بتعملوا إيه للميت قبل الخروج من البيت؟

- فى اليوم الثالث يعملوا كرامة.

- يدبحوا وياكلوا الفقرا. ويقروا قران ويجيبوا الأشراف

يقروا.

عندكم خميس أو أربعين؟

- لا. لكن المتعلمين يقرأوا قران فى للمصحف.

- ما فيش طلوع التراب ولا مواسم.

- بتلبسوا إيه فى الحزن؟

- نطلع الدهب والفضة والخز والحريز.

- تلبس شاش أسود لغاية الأربعين.

- وفيه ناس صاعبين يلبسوا لحد السنة.

الأرملة لو جوزها مات تتجوز؟

- صعب.

أنا جوزى مات وولدى عنده سنة.

- والله النهاردا عنده ١٥ سنة ما اجوزت.

- ما أنا عندى إحساس أجيب راجل غريب.

- چه ابن عمى وقال لازم لازم.

- ماعنديش إحساس إن الراجل ده بيقى جوزى.

- المره لازم يكون عندها إحساس.

- أنا عندى ولدى ماشيه وراه أسحبه من يده، أويده

- للنرسه، واجيبه.

- چه راجل غريب عايز يجوزنى.

- هو كان يدخل أنا أطلع، والله ما حاسه بيه.

- قال: ما لها للره دى ساكنة.

- الراجل عندى زى أى حاجة ما لها لازمة فى البيت.

- أصل الحاجة دى نفس..

- نقول: تشربى جابته.

- معناها: تشربى قهوة.

كيف تصنع الجابنه؟

- الجابنه دى فخار تاتى من بور سودان، وهى تشبه

- الإبريق الصغير، لها بزبور نصب منه، ويد تمسك بها.

- تحمص البن الحصى فى صينية صغيرة على النار.

- ثم نضعه فى الهون ونضيف عليه الجوزيل وندفعه

- [نصصنه] ثم نضعه فى الجابنه ونضيف عليه الماء

- الساخن، ونضعه على الركيه، بعد كدا نجيب ليفة صغيرة

- ونحطها فى بوز الجابنه ونصب فى الفنجان ويكون فيها

- سكر ونقدم للضيف.

- ولازم يشرب ٢ مرات، أو ٧ مرات، أو خمسة.

وتجتمع نساء الحى وقت العصر فى قعدة

الونسة.

إيه هى قعدة الونسه؟

- تجتمع النساء فى العصر وتشرب جابنه، وتكون

- داخل بيت واحدة وتحكى عن أى حاجة، واحدة ابنها عيان،

- عندها مشكلة ويمكن تغنى ونعزف على السلنكوب لو فيه

- فرح قرب.

ممكن تحكوا حكايات؟

- اه ممكن، ولو فيه بنات صغيرة وأولاد تحكى لهم

- حكايات.

تحكى لى حكاية؟

- فيه حكاية عمر النفرور، والجمل هر كانه، وجن كركا

- وحاجات كثير.

طيب احكى لى حكاية عمر النفرور

- أنا أقرأ القرآن والجواب ، لكن ما عرفش اكتب.
 كنت أسمع أخواتي وأقرأ زيهن.
 لكن مارحتش مدرسة.
طهارة العيل الصغير؟
 - نظهاره يوم السمايا (السبوع)
 أو ثاني يوم. بيكي ، وبعد كدا يخف وخلص.
مين اللي يبطاخر العيل؟
 - عندنا مظاهر.
 وطهارة البنات؟
 - زمان كان فرعونى، يشيلو الإحساس كله، ويخطيها،
 تبقى زى الأبرة، الواحدة تصرخ والراجل ينام معاها ولا
 يهमे.
لو البنات ماطهرتش حد يجوزها.
 - دلوقتى عاى.
 لكن زمان كان صعب، وكانو بيطهروها وهى عندها
 سنة أو أسبوع، ويسيبو خرم صغير للمياه.
إيه أنواع الأكل والخبز عنذك؟
 - دلوقتى ماحد بيخبز.
 زمان كانوا يعملو عصيدة والكسرة
أزاي عمل العصيدة؟
 بيحبيب المويه والصالحه على النار، نطح الملح ونطرك
 الدقيق ونقلب بالعصا وبعدين تمسك ونطحها فى صحن
 ونطح عليها لبن أو عسل.
 وكانت بتقوى فى البرد وتنفى.
أزاي الواحدة تزين بيتها؟
 - نجيب العطر، أو البخور.
 فيه ريحة المحلب، ويغور الصندل.
أزاي تعملو الريحة من المحلب؟
 - نطحن المحلب ونعجنه ونطحه فى الشعر وكل ما تعرق
 يطلع ريحه حلوه، ونعجنه بشحم الماعز.
فيه عنذكوا إيمان بالحسد؟
 - نجيب كمن أسود وشب ولبان ذكر ونحرقه ونطح
 سكر ونقول يا عين يا عين، اطلع يا عين من البيت ونرقى
 العيل الحسود.
مممكن تقوليلى رقوة؟
 - عشان نطرد العين اللي حسدت نقول:
 يا عين يا عيني يا كافرة
 عين الفتى فيها وتر.
 عين الراجل فيها مناجر.
 عين العجوز فيها عود.

- بيحملك كان يا ما كان ، فيه واحد اسمه عمر النفور
 وكان ما يجيش بيص وراه وينيم بيحث عن الحقيقة.
 فى يوم ساب مراته وأبوه وأمه ومشى.
 ومكنش يعرف إن مراته حامل.
 واف بلاد وطلع جبال وبعد سنين، رجع وخطب على
 الباب ، لقي طفل صغير عنده ١٢ سنة بيفتح له الباب.
 قال له: أنت مين؟
 قال له: أنا ابن عمر النفور.
 سكت عمر وقاله طيب لو أنت اثبت كلامك.
 جام الولد جام شاة صغيرة ونجبها.
 قاله: ادينى أحسن حاجة فى الشاة.
 الولد أعطاه القلب.
 قاله: طيب ادينى أوحش حاجة فى الشاة الولد أعطاه
 القلب.
 ضحك عمر النفور وراح واخذ الولد بالحضن وقاله:
 أنت ابن عمر النفور.
 وبعدين جت أم الولد وسلمت على الضيف، ولما شافته
 صرخت وقالت للولد: ده أبوك عمر النفور.
جميل، طيب الطفل الصغير بتغنى له؟
 - نفنى نقول: سوسو طيب لا لا لا
 تعال يا نوم
 لا لا لا
 تعال يا نوم
 بكركى بالنوم
 تعال يا نوم
 نومتين كبرات.
 لا لا لا
 تعال للصغير ونعطيك حاجة حلوة وهى النوم.
هل ممكن تخوفى العيل الصغير عثمان ينام أو
يسمع الكلام؟
 نقوله جاتك البسه ، جاتك النودة. جاك الكلب، حبوب
 الساحرة جاتك.
 اسمع اسمع صوت المراعيب.
طيب العيل الصغير لما يتعلم المشى؟
 - نفنى ونقلوه هليل يا هليل يا نك هليل يا وهى يقع
 ويقوم لوحده ويحيى ويسند لحد ما يمشى.
لو وقع على الأرض؟
 - نسمى عليه ونقول باسم الله الرحمن الرحيم.
 باسم الله باسم الله.
طيب لو العيل عيان؟
 - نرققه بالقرآن ٢ مرات الفاتحة، وسورة الناس
 والصمدية، سورة الكرسي.
أنت متعلمة؟

إدناك اللبابط
إدناك الكعبية
وإدناك الشباب
وإدناك الوعكة.

مين اللي بيرقى؟

- مره ابني كان يصرخ، شافته واحدة وأنا برضعه،
رفض يأخذ البز وفصل على صرخه طول الليل.
وبيته لراجل يرجيه، فضل يمسد من الراس للرجلين،
يمسد لأضهر والبطن وكل جسمه وقام بخر وجاب مويه
وعزم عليها.

الولد نام من ساعتها لحد ثاني يوم.

عرفتني مزين أنه اتحسد؟

- اتره دي تنتها تنظر للولد طول ما هي قاعدة لحد لما
صرخ، ملنا كرامة [دبنا شاة] وعمل له حجاب.
وأول المره دي ماجت البيت ثاني خت ولدى وهريت
وفضلت بره لغاية ما قامت ومشيت.

الناس يقولوا ما تلبسيه حلى، ما تعملي هدم حلو،
وجابو شاش أسود وأيسوه اللواد.

كنت مخيلة هدم حلو. وجميلة وشراب والله ما تهنى
عليهم.

العين والحسد مذكور في القرآن وزمان عند الصباحبة
وأحدة ماشية والرسول قال حطو حجر. للره عدت بعدها
لقير الحجر متفتت.

هل فيه عيال بيتبدل؟

- فيه عيال تيجي لهم الرعاش، يقولوا أم الصبيان بدلت
ولدها.

مين أم الصبيان؟

تيجي للواحدة، وهي والدة على شكل كلب في الحلم أو
تسك سلاح وتهديهم، الواحدة لو تتخض وهي حامل في
شهرين، تيجيها أم الصبيان، تقوم تسقط.

والعيل لو كبر ومات يقولوا أم الصبيان تبع أبوه. لكن
لو سقط يقولوا أم الصبيان تبع أمه.

فيه مشاكل لو الواحدة خلفتها بنات بس؟

- لا. لكن بيدفنوا الخلاص جنب بيت الأم أو أم الأم
ومايعملوش سبور ولا كرامة. يبعوها يعني.

يتسموا ألبينات إيه؟

- بخيفة، حليلة، فاطمة، نعمة.

إيه ألوان الهدوم عندهم؟

- الأسود ما حدهش يحبه، عشان الحزن. ما بنجلس
الألوان الزاهية لو طالعة السوق، عشان بتلفت النظر، تلبس
الأزرق.

طيب مافيش ألوان حسب أيام الأسبوع
- لا. تلبس عادي.

ما عدا في الحزن تلبس أسود، وأبيض في الفرح.

بتجملوا بعض في الموت؟

- نروح نغزى ونقول البركة فيك.

ونعمل اكل ونوديه لأهل الميت مجاملة.

ونجيب سكر وشاي وريز.

والراجل ممكن يديع، ممكن يودي فلوس.

لكن أهل الميت ما تعمل شى.

طيب في الزيارة العادية؟

الوالدة نجيب سكر، حلالة، نديها فلوس، و الفلوس
مش دين يريده لكن مجاملة.

سواء ولادة، فرح، ميت.

بتعملوا إيه في المواسم؟

- نعمل كرامة [نديع] لعاشورة، مولد النبي، حلالة

المولد لا، أول رمضان نعمل اكل حلو ونديع ونفرق على
المساكين، ونشتري كفاة جاهزة.

لو واحدة اتشكلت مع واحدة يعملوا إيه؟

- يمشوا الخلا، ويمعطوا بعض طيب عايزه اسمع
أغنية؟

(العريس انشاء الله تصبح وتسمى.

و ولدك وولاد ولدك يقومو معاك.

ولما تنام يصحوك.

ولما تقوم يقومو معاك.

انشاء الله تحيا وتطول عمرك.

وتبقى في النوم والشكر.

إيه أدوات الزينة؟

عندنا للكل في العين، والحنة في الشعر، ونحط زيت
سمسم للشعر.

فيه حمامات في البيت؟

- زمان كنا نجيب الطشت والجريد والموى ونستحم
في حنة اسمها الشملا جنب بيت البرش، زى الحوش.

نلوقت فيه حمام وبنش عادي.

الواحدة الحلوة تقولو إيه؟

- حلوة: دينات.

منلعة: نور تبع.

العابية: خريقت.

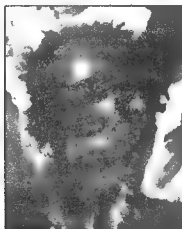
procession), collected and documented by Hassouna Fathi), three tales from Aga, Tanamel Al Gharbi Village (The Fair Beauty – The Green Sparrow – The Three Goats), collected and documented by Mohamed Abu Al Ela.

In Al Funun Al Shaabia art tour Mustafa Gad writes about “The Oral, Written and Spoken: an International Conference on National Issues”; it is a review of the International Conference on the Oral, Written and Spoken, held in CNRPAH, Algeria, 6-9 Jan. 2008. The conference is the culmination of cultural activities in Algeria as the capital of Arabic culture in 2007. a number of Arab scholars participated in its activities while all European scholars who were invited did not come. Khalida Tomi, the Algerian Minister of Culture expressed her annoyance in her closing speech.

In the tour Ahmed Abu Khneiger describes the rituals of Mouled Al Bastawi. It is a celebration of Al Bastawi by the natives of Qiyat Al Kubbaniya in the 13th and 14th of Sha’ban. The village is located 15 kilometers from Aswan, in the west line of the Nile. It has seven hamlets, the middle of them is Al Bastawi Hamlet. Al Bastawi is the famous Sufi Abu Al Yazid Al Bastami (from Bastam in Persia) Taifour bn Eessa bn Adam bn Shrusan (died in 261 H).

Safa’ Abdel Mun’em ends the tour with “A Midwife and a Visiting Lady’s Maid: An Amusing Sitting”; it is about customs and traditions of marriage, death, etc. concerning the art of saying, narrating or singing for children, and seasons, visits and other folk practices in Al Alali, Shalateen.

Translated by
Mohamed El Gindy



appear in tales, songs or any other folk genre. Dundes believes that studying a view of the world needs in the first place a description of folk ideas which contribute to forming a worldview. Those ideas are small analytical units of the worldview. Dundes invites folklorists to adopt his concept or a similar one to widen the field of folklore from just a field of collecting the heritage of the past and keeping it to be a reference material for studying a view of the world.

In the Library Section, Safwat Kamal reviews *Never Marry a Woman with Big Feet: Proverbs about Women From Around the World* by Mineke Schipper. This book is special because it is the outcome of 15 years of research, travel and collecting material. It is about women in the proverbs of many countries, including more than 15000 proverbs from about 278 languages and dialects, concerning women's physical and social descriptions. The study includes a comparative analysis of similarities and differences in regarding females in more than 150 cultures. In her Preface of the English version of the book, Wendy Doniger, Professor of the History of Religions in Chicago University, points out that it is a source folklorists and folklorists can use its method of classification. It is a new contribution which can be compared to Stith Thompson works who was well known of his classification of folklore. The first version of the book was published in English, although the author is Dutch and works in Leiden University, Netherlands. The author collects proverbs which take women as their subject from around the world, and puts them together in one

publication; it uncovers practices of discrimination on basis of gender in the oral culture all over the world. Mona Ibrahim and Hala Kamal did a good job in translating the book into Arabic. They point out that the book is directed to the public reader, in that it introduces interesting material of proverbs and direct comments on them. It is also meant to the specialized, in that it contains material worthy of research and scientific evaluation.

In the same section, Nabil Farag continues his survey which introduces scientific, cultural, intellectual, artistic and literary figures who contributed to the study, collection, and adaptation of folklore. The seventh of his articles is about the writer Mohamed Lutfi Gum'a (1886-1953). Farag selected two articles by Gum'a, published in *Al Muqataf* (March, April 1942), entitled "Sociology and Nations Sciences, Arts and Wisdom in World Folklore". The articles were republished in his book *Studies in Folklore*. Gum'a points out the importance of Folklore in European Literatures, and using it in interpreting real life practices and traditions on both the individual and society levels.

Tal'at Radwan ends the Library Section by his review of Vol. I of *The Encyclopedia of Traditional Crafts in the Historic Cairo* by Asala Society for Keeping Traditional and Contemporary Arts in collaboration with Aghakhan Foundation for Cultural Services (Egyptian Branch).

This Issue contains a variety of texts: *al nameem* texts in Aswan, collected and documented by Gamal Edawi – *al bushan* texts (folk songs during the bridegroom

according to the expectations of the audience lead all to different versions of *Sirat Bani Helal*. The difference is not only between the rawis, but it may also be between the versions of the same *ravi*. Abdel Hafez compares between the oral and written versions of *Sirat Bani Helal*. The written versions differ distinctively from the oral because the oral versions are in continuous development. A comparison between the two is like a comparison between someone and his grandfather who lived 200 years ago. Abdel Hafez tells the story of documenting the version of Ratiba Farghali Rifa'i; she made him aware of the influential – yet concealed – voice of women in *Sirat Bani Helal*. Women played also an important part in preserving the *Sira* and recounting it to male rawis. They sustained its ethical and social balance by enforcing the roles of females, especially that of the Gazya who embodied insight, strength, art and beauty in a way which could make her a unique example of woman in the history of the Arabic culture.

The second part of Abdel Ghani Dawoud's "The Constituting Myths in the Pharaonic Ritual Theatre" continues to view the theatrical adaptations of the myth of "Isis and Osiris", starting with Tawfiq Al Hakim's *Isis* (1955). The myth allowed Egyptian playwrights to use it symbolically to express their attitudes and thoughts. It is an objective equivalent of a symbolic universe which reaches its utmost influence on stage. Egyptian playwrights tried to convey political, social and economic hidden messages beyond the myth. Tawfiq Al Hakim was a pioneer in adapting it.

Other writers were Ali Ahmed Bakathir in *Osiris* (1959), Naguib Sorour in *From Where I Can Get People* (1975), Ra'fat Al Duweiri who used the myth most in his plays according to Abdel Aziz Hamouda, Abdel Aziz Hamouda in *People in Thebes* (1981), Mohamed Al Feel in *Sa'ad the Orphan* (1981) depending on the folk *mawal* "Sa'ad Al Yateem", Mohamed Mahran Al Sayyed in his poetical *The Spear and Arrow* (1971), Mohamed Nasr Yassin in *The Victory of Horus* (1966), Mohssen Al Khayyat in *The Throne of Osiris* (1996), Ahmed Twfiq in *Abydos Space* (1999), Isma'il Al Adli in *It Happened in Octobre* (1973) and Hassan Sa'd in *Horus the Little Pharaoh* (1997), a play for children.

Mohamed Bahnasi translates *Folk Ideas as Units of Worldview* by Alan Dundes (American Folklore, 1971, no. 331). Dundes discusses overlooking certain cultural phenomena by folklorists as a result of confining themselves to the traditional divisions of genres. This practice influences their studies and omits themes and phenomena which do not fit into their schemes of division. Dundes provides examples of American visions, ideas and conceptions in their capitalist context which are completely overlooked by folklorists or classified arbitrarily according to tradition. He proposes calling them "Folk Ideas", which means traditional concepts of some group of people about the nature of Man, the world and Man's life in this world. Folk Ideas are not a folk genre itself, but a multiplicity of genres; proverbs, for example, express an idea or more of folk ideas, but those ideas themselves may

dimensions: one in the shape of the instrument and the other in its quality sound. Deformation of the shape is clear in the *semsimeya* which suffered change in its shape and the number of cords. The *rababa* as well met the same deformation – deliberately – by enlarging its sound box and adding sound capsules attached with amplifiers. Concerning the scale of sound, some players added sets of changing tones to some instruments (*koula* – *rababa*) or increasing the number of cords (*semsimeya* – *rababa*). Shabana proceeds to discuss contact with foreign cultures and its influence; when folk artists performed in Europe, they tried to imitate European developments. Some groups made four sizes of the *semsimeya*, imitating the violin family. Some even tried to imitate some practices of Western music, such as chamber music or the quartet. Shabana stresses the need for developing Egyptian folk music instruments without violating their special sound nature. He calls for informing new generations about them, by designing music curricula in the obligatory stages. He asks for a department for studying Egyptian folk music and instruments, with workshops for making and maintaining them, and sound labs for their development, to ensure their continuity and effective role in Egyptian music.

Abdel Sattar Sleem moves us to folk literature in "Folk Literature and the Art of Waw". It is divided into two parts; the first defines folk poetry according to old and modern scholars, providing some examples starting from the *Jahili* poetry to the beginning of Islam and the periods of the

Umayyads and Abbasids. The study gives also examples of other kinds of folk literature; the *muwashshah* appeared by the end of the Murrabets period through the Mullathams period. The *zagal* was originated in Andalusia and dealt with subjects such as celebrations, childhood, war and mourning. The *kan wa kan* (once upon a time) started in Baghdad before spreading everywhere. The *qawma* is related to Baghdad during the Abbasids period. The *mawal* is well known, especially in Egypt. The second part of the study deals with some oral arts in South Egypt, starting with the *waw* in Upper Egypt, then *gar al nameem* which is similar to the *rubai mawal* with two differences: the music order and the rhythm of the third line. Sleem ends his study with folk elegies; they are utterances by women to induce weeping over the dead, and they consist of four-line verses.

Mohamed Hassan Abdel Hafez writes about folk sira in "*Sirat Bani Helal: Orality and the Lesson of Difference*". He points out the inevitability of difference in narrating *Sirat Bani Helal* according to the context of performance. The kind of *rawi* is one reason; he may be a professional *rababa* poet or an amateur. Other reason is personal differences: age, personality, social status, family or tribe. The social context may influence the style or the tone of the *rawi*; he may take side with a certain character, even if marginal such as Abu Al Qumsan who took credit by some *rawis* in confronting Abu Zeid. Diversity of sources, special surroundings at the time of performance, desire of avoiding repetition and adaptation

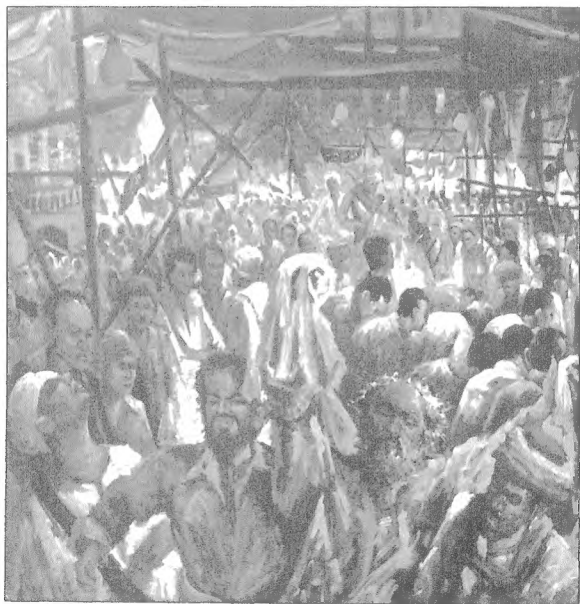


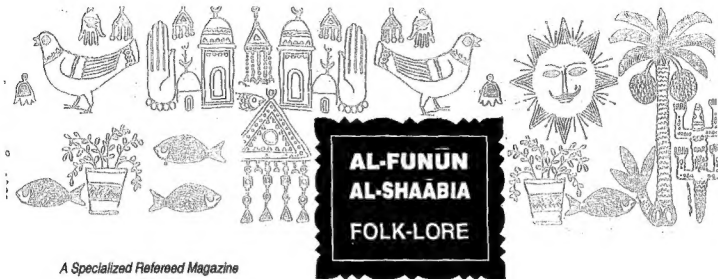
This Issue

Taimour Ahmed Yussef begins this issue with "The Influence of Music and Local Heritage on Improvisation", which has been the main subject of the 17th round of the Arabic Music Festival. Improvisation with music is a major kind of creation dependant on the personality of the creator, his life and experience, where artistic, social and political influences on his society cluster to form his identity and mould his rules of art and expression. The study is divided into two parts; the first is theoretical providing a historical background of the arts of improvisation worldwide and their development, and the main techniques which contributed to the new change in the performance of music heritage in general. The second part is practical introducing the pioneers of improvisation in Arabic music and solo performance. Providing a number of examples, Yussef argues that improvisation is influenced by music and local heritage, beginning with the mawal and its main figures in Egypt and the Arab world (Khadra Mohamed Khedr, Mohamed Taha, Badreya Al Sayyed, Metqal Qinaawi, Yussef Shata, Abdo Al Hamouli, Yussef Al Manyalawi, Abdel Hai Helmi, Saleh Abdel

Hai, Fatheya Ahmed, Abbas Al Bleidi, Abdel Ghani Al Sayyed, Farid Al Atrash, Ibrahim Hamouda, Karim Mahmoud, Mohamed Qandil, Um Kulthoum, Mohamed Abdel Mutelib, Mohamed Al Kahlawi, Mohamed Al Ezabi, Mohamed Rushdi, Shafiq Galal, Wadi' Al Safi, Sabah Fakhri, Lutfi Bushnaq and Nazim Al Ghazali). He, then, discusses the solo performance or free *taqaseem* which has a number of schools: free *taqaseem* which is liable to the desires and selections of the performer, and restricted *taqaseem* which limits itself to a certain *iqaa*. Yussef provides three schools as examples of improvisation: the Egyptian, the Iraqi and the Tunisian schools. He states two stages of improvisation: the old school in the end of the 19th century and the new which begins in the second quarter of the 20th century.

Mohamed Shabana expounds a controversial issue in "Changes in Some Egyptian Folk Music Instruments". Many nations are interested in their folk music instruments, but in Egypt it is no longer the case; the industry is deteriorating which may influence the development of Egyptian music itself. Shabana gives the problem two





A Specialized Refereed Magazine
 Founded and edited by
Abdel-Hamid Yunis, in January 1965
 and supervised artistically by
Abdel-Salam El-Sherif

No: 79 / 80
 July - December 2008

Editorial Board

Ahmad Abo Zeld
Ahmed Shams Eddin El-Hagagy
Asa'ad Nadim
Abdel-Hamid Hawass
Abdel Rahman El-Shaf'ey
Esmat Yehia
Ali Abdullah Khalifa
Mohammed. M. El-Gohary
Mostafa El-Razaz
Nawal El-Messiry

Chairman of GEBO

Nasser El-Ansary

*Chairman of the Egyptian Society
 of Folk Traditions & Editor-in-chief*

Ahmed Ali Morsy

Deputy Editor-in-Chief

Safwat Kamal

Managing Editor

Hassan Surour

Art Director

Nagwa Shalaby

Editorial Secretaries

Doaa Mostafa Kamel

Mohammed. H. Abdel-Hafiz



AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK -LORE



مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب
.....
خمس جنيهات